anxa
88-B
21791

nstler-
onographien

Feuerbach

von Ed. Heyck

Liebhaber-Ausgaben

Nr. 76

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

76

Feuerbach

1909
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Feuerbach

von Ed. Heyck

Mit einem Titelbilde, 8 farbigen Einschaltbildern und 97 Textabbildungen · Zweite, veränderte Auflage

1909

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

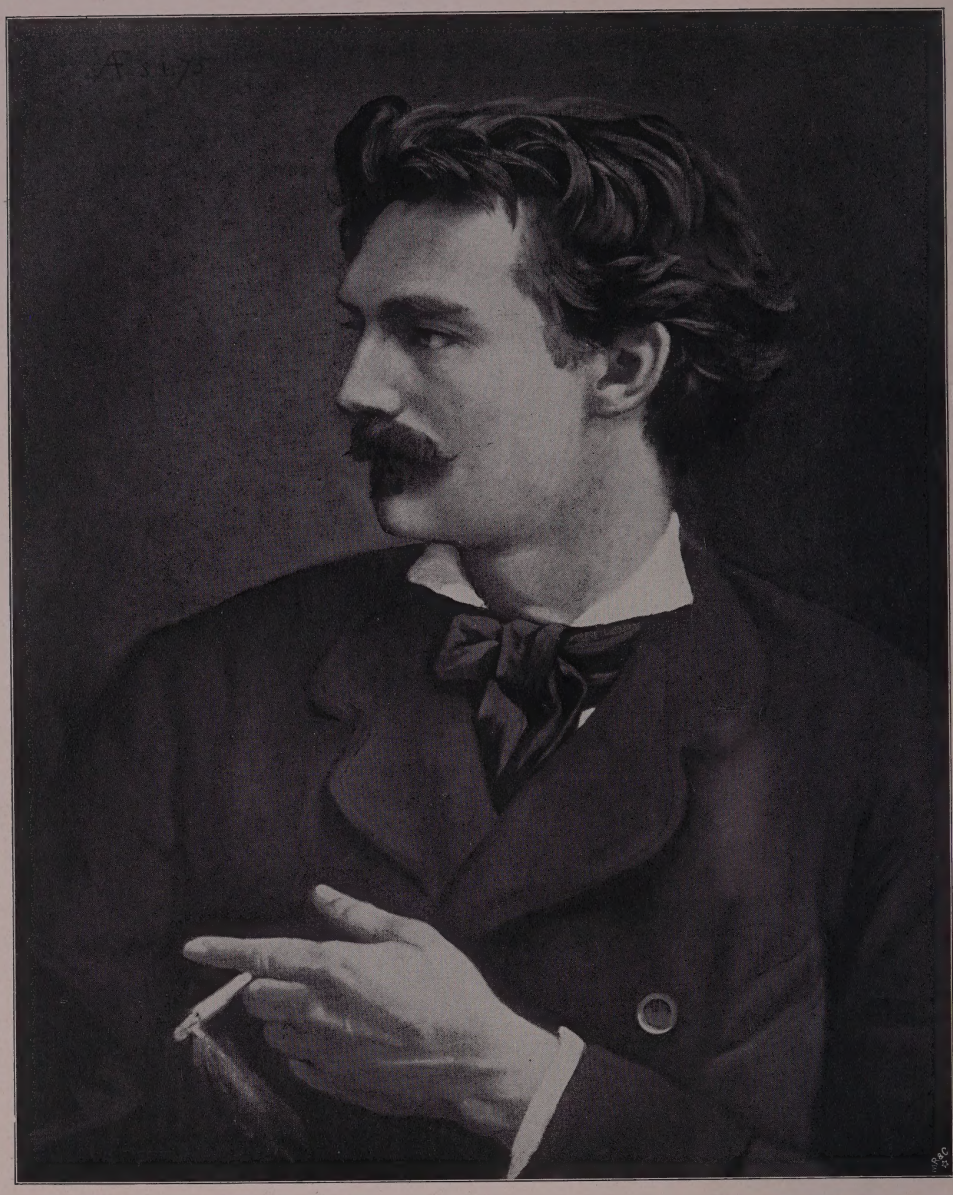
veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Einleitung	3
Abkunft und Kinderzeit	16
Die fünf deutschen Lehrjahre. Düsseldorf. München. 1845—1849	26
Antwerpen und Paris. (Karlsruhe.) 1850—1854	35
Venedig. 1855—1856	50
Rom. 1856—1873	62
Wien. Die letzten Lebensjahre	132



Anſelm Feuerbach.
Selbſtbildnis vom Jahre 1875. München, Neue Pinakothek.

Anselm Feuerbach.

Wir beginnen heute nicht mehr recht zu verstehen, daß man Feuerbachs Gemälde früher so wenig verstanden hat. Wir müssen uns erst wieder kunstgeschichtlich und kulturgeschichtlich klar machen, warum er früher nur wenigen das unmittelbar Begriffene und von ihnen Ersehnte gab. So sehr befriedigt er ein Verlangen, das heute von einer bemerkenswert erstarkten Gemeinde an wahrheitsliebende und edle Auffassung vom Schönen erhoben wird. Ohne daß gesagt sein soll, er erschöpfe die Erfüllung dieses Verlangens in einer Art, daß nichts weiteres übrig bleibt.

Feuerbach verkörpert das bisher höchste Ergebnis dessen, was ein tiefbeanlagter, feingebildeter und rastloser Deutscher in Italien werden konnte, nachdem er sich hierfür durch die Wegstrecken seiner Entwicklung selbständig disponiert. Zuerst noch an der italischen Kunst und ihrem Wurzeln in Natur. Und dann, über diese Vermittlungen frei hinaus, an den lebendigen und historischen Erscheinungen des Landes und seiner durch zwei Jahrtausende gebildeten Klassizität. An derselben veredelten Natürlichkeit in Menschen und Dingen, die auch die Großen der Renaissance hatte werden lassen. Einer geläuterten Natürlichkeit, aus der, von Wahrhaftigkeit geschaut und von Adel empfunden, — im Sinne Feuerbachs auf diesem Wege allein — die echte und hohe Schönheit werden wird. Der Entwicklungsgang seiner Jugend ist die ungewöhnlich weitumgreifende Vorbereitung, um dieses Italien zu entdecken und es tiefer zu verstehen, als diejenigen, die es ohne Umwege aufsuchten. So kam er mit dem Gewinn von den bahnbrechenden Franzosen zu ihm und blieb noch wieder er selber.

Seine Kunst steht mit sicheren Füßen auf dem Boden der Natur und trägt ihr Haupt in die Höhen einer edlen Beseelung empor. Sie streckt sich durch das vertikale Ganze der künstlerischen Möglichkeiten hindurch, ohne sich in einer einzelnen rücksichtslos auszuleben. Die Begriffsbestimmungen Idealismus und Naturalismus oder auch Klassizität und Modernität halten vor ihm nicht stand. Sie ringen und widerstreiten nicht in ihm, sondern erscheinen bereits in höhere Vereinigung gezogen oder, wenn man will, durch solche gemeinschaftlich überwunden. Er sieht eine reine Natürlichkeit durch den Adel seiner zarten Empfindung hindurch. Aber so, daß uns in solcher scheinbaren Zwiefachheit keinerlei Mysterium begegnet. Diese klare Einheitlichkeit ist nicht etwas, was jedesmal erst in den einzelnen Werken erreicht und errungen wird; sie ist vielmehr dasjenige, was deren Ursprung bestimmt. Bei diesem Künstler, sobald er einmal seine Eigenart und innere Reife erlangt hat, sind Idee, seelische Empfindung, Gefühl der Form identisch geworden. Wie sie es sein sollen, damit aus dem Ausdruck, den sie sich geben, das von allen Zeitlichkeiten gelöste, vermittlungslos sich dem Betrachter zurückoffenbarende Schöne entstehe.

Was er gesucht und für sich errungen hat, ist kunstgeschichtlich nichts weniger als beispiellos. Die alten großen Zeiten der Kunst ruhten jeweils über der natürlichen und redlichen Anschauung, welche von schöpferischer Kraft einer verfeinerten individuellen Empfindung in das hohe Künstlerische erhoben ward. Feuerbach erwarb und zeigte lediglich von neuem diese geschichtlich niemals ganz verlierbare Kraft des aufrichtigen und echten Künstlertums. Aber aus einsam sich vollendender Entwicklung und auf persönlich ganz originale, nicht einmal nachzuahmende Weise.

Es darf betont werden, daß die Quelle seiner Natur das deutsche Geistes- und Gefühlswesen in seinen besten und weitesten Umfängen war und daß er daher nie ein ins Wahrnehmen allein, ins *Αἰσθάνεσθαι* als reiches Genügen befriedeter Maler hätte sein können. Er hat in seinen Pariser Anfängen das Wiedererzeugen der objektiv wahrgenommenen Natur erlernt, um nach diesen seinen

Schülerjahren und der Vollendung seiner Lehrjahre durch Italien als Meister doch ganz ein selbsteigner und ein besonders echter Deutscher zu sein. Er steht der deutschen Gemütsart, wenn sie sich selber nur in der guten, gebildeten und weiten Art auffaßt, mindestens so nahe als diejenigen, die auf den ersten Blick so deutsch erscheinen, weil sie unsere Bauern und Landschaften malen. In der besonderen Art von Mitbeteiligung des Geistigen und der Gesinnung neben dem reinen Schauen wird von uns das Deutsche erkannt. Es ist wohl unnötig, wieder aufmerksam zu machen, daß es durchaus nicht allein deutsch ist, immer gegenständlich am Deutschen zu haften, sondern daß die bedeutendsten, größten aus unserer Nation hervorgegangenen und aus ihrem Wesen gebildeten Persönlichkeiten fast immer das Universelle umfaßt und es uns durch ihre besondere deutsche Kraft auf eine selbständige und allseitige Art zu eigen gemacht haben. Dasjenige in Feuerbach, woraus in letzter Linie alles hervorgeht, trägt die Marke unseres besten einheimischen und historisch-deutschen Wesens, es stellt sich dar in der unzertrennlichen Einheit der seelischen, der denkend vergeistigten und der empfindend künstlerischen Persönlichkeit.

Sein Werden und Wirken fielen in eine deutsche Zeit, die weit hinter ihm zurückblieb. Sie erfreute sich allzumeist an einer gar nicht künstlerischen, sondern literarischen Malerei, die durch Stoffliches unterhalten wollte. Das geschah vor allem auf demjenigen Gebiet, in welches man Feuerbach rangieren mußte, auf dem der Historienmalerei (das Wort in dem umfassenden Sinne der Künstlersprache gebraucht). Gegenüber Bildern, welche ausgesonnen wurden als Momentaufnahmen aus einem Roman, einem Drama, einer Anekdote, und die sich überdies an antiquarisch-kostümgeschichtliche oder ähnliche Bildungsvorräte wandten, konnten seine Gestalten als arm und unzulänglich, unschön, unbefriedigend, unrichtig maskiert, schwer begreiflich erscheinen. Man war so sehr gewöhnt, den Inhalt eines Kunstwerks mit dem oberflächlich Gegenständlichen, das Schöne mit dem Süßen zu verwechseln, daß man den sehr viel tieferen Inhalt, die zeitlose Schönheit in den Schöpfungen dieses feingebildeten Künstlers überhaupt nicht fand. Jene versüßlichte Schönmalerei kam zwar in mittelbarer Linie aus der großen Kunst her, aber eben nur noch in äußerlichster und verkommener Weise, und von ihrem Geist besaß sie gar nichts mehr; durch sie aber war man so sehr der Natur entwöhnt worden, daß man in Feuerbachs Gewissen vor der grundlegenden Natur nur die Abtrünnigkeit von solcher landläufigen Schönheitsauffassung empfand. Die herbe, abweisende Größe seiner Gestalten blieb den meisten Zeitgenossen fremd und häßlich.

Aber auch von anderen Seiten her vermochte man sich mit ihm nicht zu begegnen. Zu den jüngeren Richtungen, die einen Fortschritt bedeuteten und nach selbständiger Schönheit suchten, gehörte der Kolorismus. Wiederum im Kolorit befriedigte der Mann, der schon als junger Künstler eben diese Ausdrucksmittel gesucht hatte, die Anhänger der nunmehrigen neuen Richtung nicht. Deshalb nicht, weil sie ihm kein selbständiger Zweck wurden, kein tönendes, eindrucksvoll auf sich selber hinweisendes Programm. Zu einer Zeit, die der Kartonmaler und färbenden Zeichner überdrüssig wurde, Makart zu lieben und ihm alles zu verzeihen begann, um ihn verzückt auf den Schild erheben zu können, und die bereit war, in eine wahre Bauernfreude am Bunten und Prangenden zu verwildern, mußte Feuerbach, der ein Dutzend Jahre zuvor bewußt sich von den Venezianern befreit hatte, schon wieder als matt erscheinen. Wer sich an dem ästhetischen Eigenwert einer Farbenekstase berauschen wollte, der konnte einem Künstler schlecht verzeihen, der die Mittel der Farbe dämpfte, um sie einem stolzeren, also vereinfachenden Ausdruck des persönlichen Gefühls einzuordnen. Damals lobte man nachträglich seine älteren Bilder, welche einst zu früh gekommen waren, und sagte, er habe seitdem seine koloristischen Fähigkeiten eingebüßt. Wenn er aus individuell erreichter Vornehmheit die leisere koloristische

Sprache sprach, so überhörte man im Lärm, daß auch in ihr alles gesagt werden konnte. Wobei nicht verkannt sein soll, daß Feuerbach zeitweilig in diesem Abdämpfen so weit gegangen ist, daß er dann doch selber, unter dem Eindruck des Tadels, seine Zurückhaltung nachgeprüft und Entschlüsse gefaßt hat, sich der Mittel wieder deutlicher zu bedienen; aber doch niemals so, daß er sie als Selbstzweck, anstatt der maßgebenden Gesamtidee, die das Kunstwerk erschuf, eingeschätzt hätte.

Doch noch von einer dritten Seite her vermochte man zu dem inzwischen durch den Tod Ausscheidenden wieder nicht allgemeiner zu gelangen. Nämlich,

Abb. 1. Selbstbildnis. 1846.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 30.)

als für die Ankündigungen eines durch die Franzosen längst gewordenen Naturalismus sich auch Deutschland zu disponieren begann. Man vermochte hier, soweit man nicht lediglich verwirrt oder entrüstet war, wohl aus dem Bisherigen abzuschwenken und einer Fahne zu folgen, die aus der Absage an die banale Scheinidealität, aus dem Programm der rücksichtslosen Natürlichkeit und Ehrlichkeit eine scharf ausgesprochene Richtung machte. Bei Feuerbach trat wieder kein Naturalismus als Programm, als Parteisache hervor, hätte es nicht können. Denn ihm — damit berühren wir das obige Deutsche in ihm konkreter — wäre es ein Steckenbleiben in unteren Regionen gewesen, in Zwecken, die für ihn keine waren. Er sprach zwar selber die Worte der Natürlichkeit, einer so großen und

reinen, daß mit ihr verglichen das naturalistische Wort uns heute oft als polternde Phrase erscheint. Aber er sprach sie nicht um ihrer selbst willen. Er sagte nicht: Sehet, ich künde Naturwahrheit! sondern er dachte nie anders, als durch sie hindurch, die ihm lediglich Ausdruck war, obere Wahrheiten und Gefühlswerte zu künden. Was den durch den neuen Schulnaturalismus Erlösten oder ihm geräuschvoll Anhangenden wie eine Unvereinbarkeit erschien. Und jedenfalls so, wie der Naturalismus als ästhetische Parteisache betrieben wurde, es auch war.

Eine allgemeinere Anerkennung seiner Eigenart hat er niemals erlebt. Er hatte Ermutigungen von einzelnen Personen her, und Ankündigungen, daß er dereinst durchdringen werde. Die Künstlerwelt als Ganzes stellte ihm überwiegenden Widerspruch entgegen; die herrschenden und führenden Kreise suchten ihm, wobei Allzumenschliches genug mitspielte, den Weg zur Beachtung durch das Publikum auch noch extra bei den Ausstellungen zu erschweren durch die bekannten kleinen Mittel. Einzelne Künstler, die selber ganze Persönlichkeiten waren, haben ihn immer gewürdigt. Auch wohl kleine Zirkel haben es getan, aber das waren niemals die in der Kunstbewegung äußerlich Voranstehenden und vor allem nicht die auf dem Markt Bestimmenden. Eher schon wurden ihm geachtete Kritiker gerecht, wovon ebenfalls für sich zu sprechen sein wird. Und dann hat man in den sogenannten höhergestellten Kreisen, soweit solche mit den Künsten amtlich oder in schöner Fürstenpflicht zu tun hatten, unbestreitbar viel ehrliche Aufmerksamkeit und gute Gesinnung für ihn gehabt. Eine Erscheinung, die wir doch nicht bloß daraus zu erklären haben, daß diese Persönlichkeiten nicht derart, wie die ausübenden Maler, in Richtungen beengt sind. Sondern auch daraus, daß ihr Bildungsniveau sich eher, als das des üblichen Künstlers, mit der Feuerbachschen Welt begegnen konnte. Sie mochten weniger genau, als die Künstler, einsehen, was er als Maler in letzter Linie wollte. Aber eben darum hatten sie auch deren Gründe nicht, ihn abzulehnen. Sie konnten ohne Behinderung ihn im Stofflichen, obwohl es darauf eigentlich nicht ankam, sympathisch und bedeutend finden und auf solchem Wege dann doch auch instinktiv durch seine Behandlung dieses Stofflichen angezogen oder befriedigt werden. Feuerbach hat über der Mißachtung, die er bei Künstlern und Publikum fand, unwillkürlich die verwaltenden staatlichen Kunstpfleger in seine trotzig wiederablehnende Gemütserhebung mit eingeschlossen. Weil er diese Beamten und Referenten schlechtweg als wenig maßgeblich veranschlagte und niemals rechte Aufmerksamkeit für sie hatte, schon aus der Qual des Gedankens an Geschicktsein und Gunsthaschen. Er hat sich seinerseits keine Mühe gegeben, ihren guten Absichten im Verständnis von Person zu Person entgegenzukommen und ist ihnen keineswegs immer gerecht geworden.

Aber weiter hinaus gab es auch schon Schichten, die zu ihm zu halten begehrten. Sie waren diejenigen, die ihn vollauf hätten erfreuen können und die ihn zeitweilig und zu Teilen auch gefreut haben. Das waren Schichten vom Nachwuchs, von der künstlerischen Jugend. Trotz den Gegenströmungen gegen ihn, den Warnungen vor Anschluß an ihn, hat er in seiner kurzen, seltsamen Professorenzeit zu Wien hingebungsvolle, mutige, begeisterte Schüler gehabt. Und es hat nicht an diesen, sondern an seinem baldigen Verzicht gelegen, wenn er die einzelnen nicht dauernd befruchtet hat. Eine eigentliche Feuerbachsche Schule hätte allerdings kaum jemals entstehen können. Und er hatte dann noch einen Schülerkreis, von dem er wohl niemals erfahren hat und von dem anscheinend auch sein liebevoller Biograph Allgeyer keine Kenntnis gehabt hat. Das waren die jungen Münchener Maler, welche nicht bloß von Piloty weg, sondern auch aus dem Atelier Wilhelm Diez', der damals als der eigentliche Schüler-Meister zu gelten begann, in den Nachmittagstunden sich den Eintritt in die Schacksche Privatgalerie bei dem widerhaarigen Diener erzwangen, der diese Art Besucher immer möglichst bald hinauszugucken suchte, trotz ihrer nicht leicht gegebenen Trinkgeldchen;

sie studierten dort die Feuerbachschen Gemälde mit dem Gefühl eines Abweichenden, Edlen und Außerordentlichen. Darüber hinaus allgemeiner anerkannt war Feuerbach bei Lebzeiten nicht. Aber besprochen und beachtet genug, und berühmt ist der einsam Eigenwillige sein letztes Lebensjahrzehnt hindurch doch schon gewesen. Wenn auch kaum von ihm wahrgenommen: er begann schon damals Einwir-

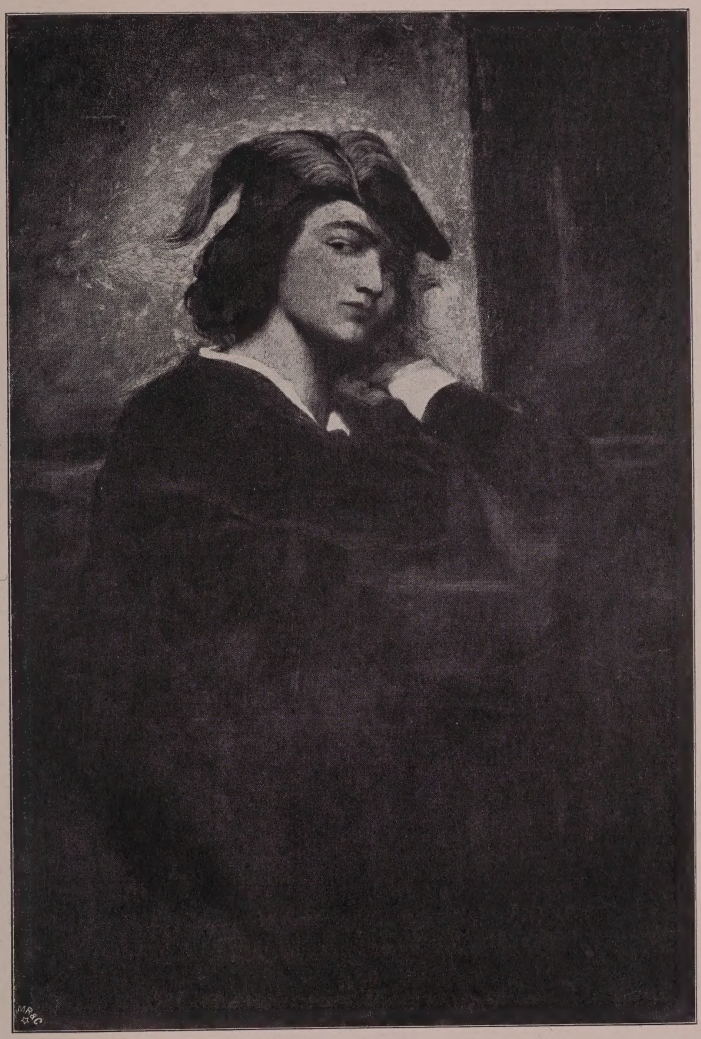


Abb. 2. Selbstbildnis. 1847.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 30.)

kung zu üben. Künftigen Künstlern sowohl wie Laien ging auf, daß, wenn man im malerischen Kunstwerk die Einheit von Wahrheit und Adel suchen wolle, kein Name vorhanden sei, der sich mit dem des Vielumstrittenen zu messen vermöge.

Daß er aber durchdringen werde, wenn auch erst nach seinem Tode, daß er zu Ehren fortbestehen werde, nicht bloß als ein Ganzer, sondern als ein Großer, daß die Nachwelt den Unglimpf sühnen werde, den ihm seine Zeit getan, das ist der Trostanker im Leben Anselm Feuerbachs gewesen. In allen Stimmungs-

kurven, worin ihn sein Sanguinismus und seine Bitterkeit hin und her schleudern, Jahrzehnte hindurch, ja bis ans Ende, anfangs jäher und heftiger, später gelassener, weil ermüdeter, ist die Vorstellung, welche fest und still liegt, diese: vergebens wird der Lebenskampf nicht gewesen sein, einmal wird, wenn auch erst auf dem Sarge, die Palme des Sieges darüber ruhen.

Ein Leben, hoch erhoben durch die geistige Anschauung des Erhabenen und Schönen, von der ihn die ganze Kette des Mißgeschicks nicht abzwingt, und reich durch die innere heilige Kraft, die alles ist. Nur solchen, die allzu leicht mit dem

Abb. 3. Flötenspielender Faun. 1847. Karlsruher Galerie.
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 32.)

Vielen das Vielerlei verwechseln, könnte in der menschlichen Ausschließlichkeit und Einlinigkeit dieses Künstlerweges, in dieser Konzentration der Kraft aufs Ziel etwas Einförmiges entgegentreten. So von anderen Seiten her betrachtet ist das Leben Feuerbachs allerdings wieder ergreifend arm. Ich vermag ihn nicht zu preisen, wie der treue Freund, der ihn allzu früh verlor, sich tröstet: daß er starb, gerade als er wachsenden Kreisen seinen Namen wie den eines glänzenden Gestirns über den Horizont aufgehen sah. Wenn ihm der Tod erspart hat, ein kommendes Erlahmen seiner erschütternd angespannten Kraft zu sehen, so liegt darin in diesem Falle wenig Versöhnung. Dieser Tod kam doch allzu früh und noch zu fern vor Anzeichen eines dauernden Ermattens. Er nahm ihn auf der Höhe in der Vollkraft hinweg, aber nicht, als diese schon zufrieden der Erfolge ihres Vollbringens sein konnte, sondern wo sie noch zu immer stärkerer Einsetzung sich angespornt fühlen mußte und die jungen Schößlinge der größten Pläne

Abb. 4. Bacchische Szene. Ölskizze. 1847. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 32.)

trieb. Ebenso war das wertvolle sonstige Leben, auch wenn noch so sehr der Künstler den Menschen absorbierte, zu wenig gelebt worden, es hatte zuviel seines Besten ihm bisher versagt, ohne daß ein endgültiger Verzicht geleistet war. Feuerbach ist ein einsamer Mensch gewesen, seit er vom jungen Schüler zum Meister wurde und von da ab bis an seinen Tod. Unter dieser Einsamkeit hat er immer gelitten, wofür wir keine lamentabel schwachen, aber desto schmerzlichere Zeugnisse haben. Sympathische Bekanntschaften zerrinnen ihm wieder; die Ursachen dafür liegen wesentlich in ihm selber: zum Teil in dem Stolz, der spröden Zurückhaltung, der scheinbaren Überhebung, worin er sich panzert, wodurch er sich aufrecht hält; noch mehr liegen sie in dem seelischen Zeitmangel, den dieses rastlose Künstlerstreben mit sich bringt. Er hat den einen rührenden Freund, der es ihm über seinen Tod hinaus geblieben ist und der sich einen Lebensinhalt aus dem Namen Feuerbach gesetzt hat. Aber diese Freundschaft behält etwas Einseitiges, bleibt für Feuerbach ein gutes Sichverlassenkönnen auf Treue. Auch am selben Orte gelebt, sich je nach Bedürfnis gesehen haben die Freunde nur allzu kurze Zeit. Wie er dann in die Lebensjahre einrückt, wo ein Mann — viel bewußter, inniger, trostverlangender als der junge Mensch, der sich verlobt und den Haushalt begründet — nach den köstlichsten Werten der Gemeinsamkeit im Lebensertragen, nach eines gebildeten und menschlich schönen Weibes Kameradschaft und Liebe sehnt, nach einer seelisch verwandten, gleichgestellten Geberin und Empfängerin durch harmonischen Bund, — wie diese Jahre eintreten, die Töne nach einem guten, edlen, verständnisvollen Frauenherzen in seinen vertrauten Briefen an die Mutter aufquillen, nicht laut und breit, sondern wie scheu verratene Geheimnisse, da muß er auf diese Lebenssonne verzichten. Er schaut nicht einmal bemüht, von wo sie aufgehen könnte. Wir haben nur eben wieder zu erkennen, wie vieles er auch da in sich hinein unterdrücken und, wenn nicht überwinden, begraben, so für einstige Tage des erreichten Zieles, der gewonnenen äußeren Größe und Freiheit vertagen muß, immer, immer weiter, bis er darüber wegstirbt. Auch zu dem in den letzten Zeiten ernstlicheren Vorhaben, sich mit der Mutter zusammenzutun, gelangt er nicht mehr. Das sind die Geschicke, die Verneinungen dieses Lebens von der Seite der menschlichen Güter her, soweit sie für ihn in Betracht kommen. Und wie oft schleicht dafür das Grauen heran, nimmt die Züge der Verzweiflung oder der Versuchung an! Auch in der Form, daß der zerquälte Mensch und Künstler sich zur Bereitschaft anschickt, die Erlösung aus kläglicher Bedrücktheit, aus Demütigungen und widrigsten Notwendigkeiten, die Freimachung auch seiner Künstlerkraft, damit sie endlich nur ihren eigenen Weg gehen kann, durch eine Geldheirat zu empfangen, wenn's nun einmal nicht mehr anders sein kann. Aber rasch sinkt derlei zurück in den Nebel, aus dem es in den grauesten Stunden gespenstisch hat zu sich herbeiwinken wollen. So vollzieht sich vor unseren fast allzu nahen Augen dieses lebenslängliche Ringen um die Bewahrung des menschlichen und künstlerischen Stolzes, der sein oberstes Gut ist, und um den Dienst der jeglichen Imperative, die dieser Stolz auferlegt; es läuft doch immer wieder in den reinen Sieg des Kämpfers aus, er wird den Lockungen zu Anpassung oder Selbstverleugnung nicht bis zu ernstlichen Versuchen nachgeben.

Neben dem Hauptgute solchen edleren Stolzes, der das starke und elastische Rückgrat dieses Lebens ist, steht als der zweite schöne und gute Trost das Verbundensein mit der Mutter, die Anlehnung an sie. Für sie ein Lebensinhalt von Tag zu Tag gemehrt durch Schmerzen und Kummer und Opfer, weiterhin vertieft durch das unsagbare Leid seines Todes, und endlich in ein wehmütiges Glück verklärt, daß der ruhmbekränzte Dahingeschiedene der Ihre gewesen und sie ihm gegeben hat, was nur jemals Muttertreue zu geben vermag. Von ihr, dieser Stiefmutter, die von einer leiblichen Mutter nicht überstrahlt werden kann, wird in diesem ganzen Buche zu reden sein. Sie bedeutet so überaus viel, daß man

es gar nicht ausdenken kann, wenn sie entbehrt worden wäre. Das braucht nicht so verstanden zu werden, als wenn in dem menschlichen Leben des Sohnes kein Raum hätte übrig bleiben können außer ihr. So viel vermag eine Mutter nicht zu sein. Zu der weiterführenden Generation hin kann es desto weniger der Fall sein, je mehr in dieser das Individuum bedeutet; das gilt selbst, wenn sich die Generationen sonst kongenial sein mögen. Es dürfte sich niemand vermessen, in dem Bunde Feuerbachs und der Mutter ein ungenügendes Erwidern auf seiner Seite zu finden. Wohl nehmen wir wahr, daß er nicht alle seine Erlebnisse zu ganzer Anschaulichkeit für sie gestaltet. Er erwähnt etwa — um am Beispiel klar zu machen, was gemeint ist —, daß er mit Freunden gewesen sei, aber der Versuch bleibt aus, den mancher treue Sohn unternimmt, die Mutter mit diesen Freunden brieflich bekannt zu machen, ihr die einzelnen zu differenzieren und ihr ein für allemal die Anschaulichkeit der Nachrichten zu geben, die er ihr aus diesem Kreise zu-

Abb. 5. Italienisches Begräbnis. 1851.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 42.)

kommen läßt. Auch die Namen bekannter Persönlichkeiten nennt er gar nicht, so allgemein bleiben solche Briefstellen gehalten. Aber Verkehr und derlei Dinge sind eben nicht in der äußerlichen Beziehung ein Wichtiges für Feuerbach. Sein wirkliches Erleben ist von innen her das ganz Persönliche, und danach mißt sich, wie weit diesem von außen her Dinge gut tun; Zusammenfassungen und Stimmungsmomente hiervon gibt er beständig der Mutter. Das ganz Mächtige und Seiende in ihm, Wollen und Vollbringen des Künstlers, dem sich alles andere nur hinzuordnet, das spannt sich wie ein starkes, zu keiner Minute losgeknüpftes Seil von ihm zu ihr. An seinem Streben und seinem Kampfe ist sie die Teilhaberin, der nichts verkürzt und nichts gespart, keine Nachricht schönster Zuversichten unterschlagen, keine Stunde bitterster Enttäuschung entzogen wird. Alles Geschäftliche nimmt sie zu sich herüber, überläßt er ihr, heißt alles nachträglich gut, auch wenn sie seine stolzen Forderungen nicht immer in ganzer Höhe aufrecht zu halten vermag; als Vermittlerin und Anwalt aller Sorgen steht sie neben ihm, kann er sich auf sie verlassen, setzt sie ihre äußersten Mittel und ihre Klugheit ein, und sie hat oft mehr getan, ohne daß er's erfahren hat und hätte erfahren dürfen. Aber das

sind für uns und für jene beiden die Nebenpunkte, soviel sie ihm helfen und lange Jahre hindurch allein sein Arbeiten ermöglichen. Die Hauptsache über alles hinweg ist immer ihre seelische Bundesgenossenschaft, die mütterliche Zuversicht und Treue in dem, was ihm Lebensinhalt ist: seine Kunst und der für diese noch viel mehr als für die Existenz des Menschen geführte Kampf. — Die Briefe eines bildenden Künstlers sind selten eine ausgiebige Quelle für das Biographische. Obwohl Feuerbach die Scheu der meisten Maler vor dem Federhalter nicht hatte und seine schulmäßige und selbsterworbene Bildung eine im allgemeinen Vergleich ungewöhnliche und hohe war, trifft das auch für ihn noch zu, in Form einer gewissen Einseitigkeit und Momentanität seiner Briefe. Doch dürfen wir wieder nicht vergessen: mit ganz wenigen Ausnahmen führen ihn seine Erholungsferien zu der Mutter, sie sehen sich, und jedesmal, wenn er bei ihr gewesen, nehmen wir wahr, daß Intimstes über Menschen und Erleben gesprochen worden ist.

Abb. 6. Kopf des Hafis. Ausschnitt aus Abb. 7.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 39.)

Sie ist die Zuflucht, die Kameradschaft, die unlösbare Zugehörigkeit dieses Lebens. Anknüpfungen Dritter mit Feuerbach enden bezeichnend als Briefwechsel mit der Mutter. Für ihn, dessen leibliche Mutter wenige Monate nach seiner Geburt gestorben, ist sie vollkommen in diese Stelle eingerückt. Nur mit einem ganz feinen Zusatz noch von tiefwurzelndem Befreundetsein, einem Freundschaftsreiz, der aus dem ruhenden Bewußtsein herkommt, daß sie doch eben seinen Eltern hinzugetreten sei. — Seine Briefe an sie sind nur selten solche, für die er sich zurechtsetzt, für die er schon etwas Vorgemerktes im Kopf oder Herzen hat. Sie sind durchweg als Rückbescheid geschrieben oder im jähen Mitteilungsdrang, aus heftigen Momenten seiner Begeisterung oder seiner Enttäuschung und Wirrnis, aus dem von Qualen auflodernden Trotz, dem Wiederaufschnellen in die stolze, aufrechte Haltung des Fechters, dem Wiederemporblicken zu seinem Lebensworte „Espérance“, das sich schon der Schüler gesetzt hat. Die Raschheit ihres Entstehens bedingt die meisten dieser Briefe als Quelle, bedingt unsere Auslegung von dem, was darin ist und was darin fehlt.

Wie gesagt, er erspart ihr nichts. Die egoistische Methode vieler Männer, dem liebsten Freunde alles das, was man auszuscheiden hat, zu bescheren und auf Kosten solchen Mittragens wieder frei und gerecht zu werden, vergreift sich oft genug an ihr. Es gibt keine Besorgnis, diese Güte und Aufopferung zu erschüttern. Und sie hat die hineinblickende Klugheit und die Kraft für dieses Mittragen, mag sie auch einem zuverlässigen Dritten gegenüber, wie Allgeyer, gelegentlich den Wehlaut nicht unterdrücken. Sie ist auch redlich genug, den Sohn zu warnen, wo es ihr geboten erscheint, und weiß, daß es um so tiefer auf ihn

wirkt, als es mit Seltenheit und Rücksicht geschieht. Daß sie ihn leitend bestimmt habe, davon kann keine Rede sein. Sie ist zum Beispiel immer die besorgte Fürsprecherin eines besoldeten Amtes, aber sie weiß auch seine Abneigung und Nichteignung hinzunehmen. Und er wiederum bringt ihr das für ihn irgend mögliche

Abb. 7. Hafis vor der Schenke. 1852. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 39.)

Entgegenkommen dar. Es gibt zwischen diesen zwei Menschen keinen Zwang, als den des Herzens, und keine Distanz im Vertrauen; und damit ist, da diese Seelen jede auf ihre Art hochsinnig und vornehm sind, eigentlich schon alles über den Grad und die Tiefe ihres Bundes gesagt.

Wir haben als Quellenschrift Feuerbachs eigenes „Vermächtnis", das zuerst 1882, in Wien, erschienen ist, herausgegeben von der Mutter, und dessen Auflagen sich erfreulich neuerdings beschleunigen. Es enthält eine Skizze seines Lebens, die er 1876 in Heidelberg als Rekonvaleszent niedergeschrieben hat, mit hinzugefügten Auszügen aus seinen Briefen, sowie eine Anzahl kleiner Ansätze und Aphorismen über einzelne künstlerische Fragen. Diese letzteren Aufzeichnungen erwiesen sich, als sie im Nachlaß gefunden wurden, ebenfalls für die Veröffentlichung gedacht, gleich jener Lebensskizze. Er hatte auch selber gelegentlich der Mutter, als ob er in solchen Momenten vorausgesetzt hätte, daß sie ihn überleben werde, brieflich davon gesprochen, daß aus seinen Briefen künftig eine aufklärende Mitteilung an das Publikum zu machen sei, obschon die Briefe im Moment, wo sie entstanden, nichts weniger berücksichtigt hatten als die Adresse des Publikums. An diesen Quellen hat die Mutter bei der Herausgabe des von ihr auch betitelten „Vermächtnisses" eine gewisse sachlich-redaktionelle, dem Gewollten dienende Überarbeitung vorgenommen, auch durch Kombination der ausgehobenen Briefstellen und durch Ergänzung aus erinnerten Gesprächen.

Aber allzusehr gibt dieses „Vermächtnis" nur einen Teil seiner Stimmungen und seines Wesens wieder, so daß es wohl zum Verständnis des Lebenswerkes fruchtbar beigetragen, aber dennoch das Bild des Künstlers zu gewissem Grade einseitig und unfreudig aufgerichtet hat. Es bleibt ein aufgemachtes Ventil: ‚So, dies solltet ihr einmal zu hören bekommen!' Daher konnten manche nur den heißen Unmut vernehmen, der hier entweicht, und das große göttliche Feuer nicht sehen, von dem es ein befreiendes Hinwegströmen war.

Das vollständige Bildnis eines verehrten Menschen und Freundes und eines hoheitvollen Künstlers zu zeigen, diese Aufgabe hat sich jener vorhin erwähnte Getreue gesetzt, der Kupferstecher Julius Allgeyer. Bei Feuerbachs erstem römischen Aufenthalt lernten die beiden sich kennen. Allgeyer, ein trefflicher und feinsinniger Mann, hat das Glück erlebt, gleichzeitig und parallel mit seinem, dem dahingeschiedenen Freunde gewidmeten Buche die geistig-ästhetische Annäherung der Gebildeten an Feuerbachs Kunst eintreten zu sehen wie eine herangereifte Kulturnotwendigkeit. Er bleibt darum doch der weiterwirkende Verdienstträger um dieses Verständnis, bleibt den Nachdringenden der Vermittler im einzelnen und auch im ganzen, der Darbieter an das Interesse für Feuerbach, das aus der genießenden und nachempfindenden Vertrautheit mit dessen Werken biographisches verlangt. Allgeyer veröffentlichte seine Biographie zuerst 1894 und erfuhr durch den Erfolg, wie sehr er nicht mehr streiten müsse für eine gute, ihm heilige Aufgabe, sondern schon ein Verlangen befriedige. Danach konnte er das Buch bedeutend erweitern und nun erst zu dem reichen Quellenwerke über Feuerbach machen, welches äußerlich und innerlich weit über das „Vermächtnis" hinausgeht: durch die Aufnahme der Feuerbachschen Briefe an die Mutter, soweit sie nicht in kleinen Teilen vernichtet worden waren, und anderer persönlicher Hinterlassenschaften und Dokumente, die noch unbekannt waren. Das ältere Buch von 1894 brauchte in dieser neuen Ausgabe nicht umgestoßen zu werden, Allgeyer dachte nirgends zurücknehmen zu müssen. So fügte er zwischen die einzelnen Lebensabschnitte und Besprechungen der zugehörigen Gemälde jeweils die neuen Briefauszüge und Aufschlüsse in den erweiterten alten Rahmen hinein. Wir wollen nicht rechten, daß damit eine gewisse Doppelteiligkeit der einzelnen Abschnitte entstanden ist, für sich der alte Text und die neuen Bereicherungen stehen, man also mit den Erlebnissen und den Gemälden fast immer zweimal an getrennter Stelle beschäftigt wird. Jedenfalls, es war frohe Arbeit des treuen Biographen, dieses Einfügen der endlich erlangten Briefe, getan in glücklicher Empfindung des Herreichens von Wichtigem und, wenn Schmerzlichem, doch immer Anziehendem und durch die Gesinnung Schönem.

Und mit Recht. Es könnte zwar eine flüchtige Phantasie sein, die der Historiker hinwerfen mag, weil sie ihm am wenigsten erlaubt wäre: gerade diese

Biographie ohne die Akten schreiben, sie allein aus den nachdauernden und unvergänglichen Werken des Künstlers zu lesen und sich von allen geschriebenen Quellen zu befreien. Aber auch so ist es nicht nötig, in der Misère der vielen einzelnen Momente stecken zu bleiben, mitbedrückt durch sie sich gefangen und gefesselt den Verstimmungen hinzugeben. Das wäre überdies falsch, wäre ein Unrecht, ein Zuwenigtun an demjenigen, der neben Briefen voll Erhebung und Künstlerglück auch die vielen trüben Zeilen geschrieben hat, schreiben mußte, weil er gerade für solche Stunden der Mutter bedurfte. Wir müssen durch diese Klagen hindurch, wie er durch diese Momente hindurch mußte. Wenn wir so verfahren, wenn erst einmal alle Hemmungen und Bedrückungen von uns miterlebt worden sind, dann tritt in seiner Echtheit und Größe der ganze Heroismus dieser Künstlerlaufbahn heraus. Eben dann wird durch dieses Allgeyersche Buch — das nicht bloß durch seine Hingabe und Parteinahme wohltuend ist, sondern dadurch, daß es zwar plädiert und manche Sachlage nur subjektiv sieht, aber die nach seinen Quellen erreichbarste Wahrheit anstrebt, nichts verbirgt, nichts wegsteckt und nichts umformt — das „Vermächtnis“ in seiner psychischen Wirkung überwunden, in denjenigen Teilen, die zu überwinden waren, um von dem teils erzürnten, teils leidvoll resignierten Feuerbach, dem durch Krankheit an seiner Arbeit verhinderten Rekonvaleszenten, zu dem wirklichen Feuerbach zu gelangen.

Abb. 8. Mädchen, über einen toten Vogel trauernd.
Im Besitz von Frau Joh. Fries, geb. Winter, in Basel. (Zu Seite 45.)

Allgeyer hatte die zweite Auflage vollendet, als ihn am 6. September 1900 der Tod abberief. Er war als Schwarzwälder Kind 1829 geboren, einige Monate vor Feuerbach im gleichen Jahre, und er ist, da Feuerbach in Freiburg aufwuchs, auch als ein naher Landsmann zu betrachten. Die Biographie ist noch in ihrer zweiten Auflage (Berlin und Stuttgart, Spemann, 1904, zwei starke Oktavbände) das Werk keines anderen als Allgeyers. Die Drucklegung jedoch hat er nicht mehr gesehen; der bekannte Kunsthistoriker Professor Karl Neumann, der sich früh für Feuerbach interessiert hatte und in Beziehung zu dessen Familie sowie zu Allgeyer getreten war, hat das Buch herausgegeben, ein Vorwort und einige sachliche Randbemerkungen beigefügt, aber die Pietät und Klugheit geübt, Allgeyers Werk ganz als dessen Eigentum stehen zu lassen. Dagegen ist das beigefügte Verzeichnis der Werke Feuerbachs, der Gemälde, Entwürfe, Skizzen, Zeichnungen, in seiner weitgehenden Sorgfalt ein besonderer Verdienstanteil Prof. Neumanns. Wie sich von selber versteht, muß die vorliegende Monographie, auch wenn sie zu gelegentlichen sonstigen Erkundungen greifen kann, für das stofflich Hauptsächliche zu

dem umfangreichen Werke Allgeyers in dem Verhältnis eines dankbaren Benutzens stehen und immer eine Zurückverweisung auf jenes Werk bedeuten (was einen sich von selber regelnden Dispens vom kodifizierenden Aufzählen und von Details, die nicht das Wesentliche sind, einschließt). Wenn sie noch so ihre biographische und würdigende Selbständigkeit zu wahren versucht, so wurde dies durch den dokumentarischen Charakter der Allgeyerschen Bände unterstützt und ermöglicht.

Abkunft und Kinderzeit.

Ungewöhnlich oft wird der äußere Lebensgang des Künstlers — also des schöpferischen Empfindungsmenschen, nicht immer im gleichen Maße verfeinerten Bildungsmenschen — dadurch bezeichnet, daß von merkmallosen Familienkreisen und unteren Volksschichten her eine urwüchsig robuste Kraft die Unverbrauchtheit ganzer Geschlechter in sich zu sammeln scheint und sich ohne erhebliche Leiden gegen soziale und materielle Hindernisse hindurchsetzt zu Entfaltung und Erfolg. Bei Feuerbach liegt das gerade Gegenteil vor. Schon aus seiner Abstammung und seinen Vorbildung begründet sich, daß uns sein Ringen und Mühen so sehr viel schwerer erlitten sich zeigt. Es wird ergreifend dadurch, daß wir den Stoff erkennen, woraus der Held geformt ist. Dieser Stoff ist nicht mehr das aus dem Naturerz geborene Eisen, das aus dem Schmelztiegel neu ins Dasein schießt; es ist die legierte, verfeinerte, aber auch empfindliche Mischung vornehmen Metalls. Die Kräfte und die Schönheiten der verschiedenen Feuerbachs kehren in unserem Künstler in jüngerer Zusammensetzung wieder, aber mit ihnen auch Dispositionen, die schon bei früheren Mitgliedern der Familie als minder glückliche Zugabe hervorgetreten waren. Hinzu kommt als weiteres Ingredienz das lebendigste Bewußtsein, Träger eines solchen vorhandenen, schon mit bestimmten Zügen geprägten Namens zu sein: ermutigend, spornend, den Stolz behütend, aber auch wieder belastend mit einer Vorherbestimmung. „Wie alle Feuerbachs", das lesen wir so oft in Anselms Briefen, wenn er an persönliche Eigenschaften von sich streift. Wie andere angesichts des Großvaters schon getan hatten, so spielt auch er mit dem Familiennamen des „feurigen Bachs". Das Erbe des Temperaments und des Ansehens, des Verdienstes aus zwei Generationen ruht nicht bloß als Mitgift, sondern als Aufgabe auf ihm. Er wird dem Namen als Vollender erwerben, was jene vorgezeichnet haben, wird die Fesseln sprengen, die jene niederbanden, wird durch das Werk, das er errichtet, eine ungelöste Schicksalschuld an Ruhm und Wohlfahrt der Feuerbachs einfordern. So kommt in sein Streben nach künstlerischer Größe und nach deren zu erzwingender Anerkennung das spezifisch Adlige einer Tradition hinein und etwas Unpersönliches, das man sich gegenwärtig halten muß, um ihn zuweilen richtiger, gerechter zu beurteilen.

Das Geschlecht stammt vermutlich aus dem Dorfe Feuerbach bei Friedberg in der Wetterau; im achtzehnten Jahrhundert vollzog es den Übergang aus dem hessischen Pfarramt zur Frankfurter Juristenfamilie. Der Großvater des Künstlers, Johann Paul Anselm Feuerbach (1775—1833), ist der berühmte Kriminalist und Rechtsphilosoph, Professor in Jena, Kiel, Landshut, dann hoher Beamter im bayrischen Ministerium, in welcher Eigenschaft er das bayrische Strafgesetzbuch von 1813 entwarf und an der Ausarbeitung des bayrischen Landrechts bedeutenden Anteil hatte. 1813 gelang es, ihn aus dieser Stellung zu verdrängen, so daß das Milieu seiner letzten beiden Jahrzehnte sich als die Weltabgeschiedenheit hoher richterlicher Ämter in den fränkischen Neulanden Bayerns darstellt. Er war ein leidenschaftlicher, glühender Mann, dessen persönlichstes Leben nicht frei von heftigen Erschütterungen blieb, solchen, wie sie in jener Periode der ersten Romantik so oft begegnen. Ein Deutscher voll Sturm und Drang, der mutig

Abb. 9. Tod des Pietro Aretino. 1854. Museum zu Basel.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 46.)

fehdet gegen Napoleon, den Protektor des rheinbündischen Bayern, der sich zum Anwalt des Protestantismus in Bayern macht, der dem Vorwärtsdrängen der jungen öffentlichen Meinung in Deutschland durch seine gewichtige Schrift von 1815 „über deutsche Freiheit und Vertretung deutscher Völker durch Landstände" mannhaften Ausdruck leiht. „Vulcanus" hatten ihn früher seine Freunde genannt; noch seine letzte Tat, erst posthum durch die Dokumente bekannt geworden, kennzeichnet die ungestüme Redlichkeitsgewalt, die in ihm war, ob ihn auch diesmal seine Überzeugungen irregeführt hatten: das ist die geheime Denkschrift von 1832, worin er den bayrischen Hof für den Findling Kaspar Hauser und das an diesem vermeintlich begangene hochpolitische Verbrechen interessierte.

Seine fünf Söhne haben sämtlich irgendwie ihren Namen in der deutschen Geistesgeschichte hinterlassen. Am eindruckmächtigsten bis heute der dritte, Ludwig Feuerbach (1804—1872), der Bahnbrecher der Anthropologie, der Philosoph über „das Wesen des Christentums", der Religionen überhaupt, der Denker, der zuerst lehrte, daß er in den Gottheiten die Anthropomorphisierung der seelischen Bedürfnisse erkenne. Ein Pfortenöffner des Materialismus — nur eben nicht des seither landläufig plattgetretenen —, war er zugleich eine humane, schöne, harmlose Natur, ein reiner Idealist, nicht im exakten Sprachsinn der Wissenschaft, wohl aber im vollsten Sinne so, wie man das Wort von selbstlos denkenden Menschen, von der Persönlichkeit gebraucht. Er hat es demnach noch weniger als sein Vater zu einem rechten Sichausleben in Beruf und Wirksamkeit gebracht. Die akademische Laufbahn, die er begann, wurde ihm durch die unnachsichtige Abwehr der herrschenden Hegelschen Schule zugeriegelt. Diesem Manne in seinen Schriften und freien Lehrkursen kam eine Bedeutung zu, wie kaum einem der zeitgenössischen Professoren. Es sei nur an die Einladung der Studentenschaft erinnert, die ihn 1848/49 nach Heidelberg führte, wo er unter anderen auf den jungen Gottfried Keller eingewirkt hat, anschauungbestimmend, durchaus nicht nehmend, sondern Welt und Leben im Wert erhöhend. Aber er blieb ein in späteren Jahren von äußerer Sorge benöteter Privatgelehrter und hat, von Episoden unmittelbarer Wirksamkeit wie der Heidelberger abgesehen, nur allzusehr den „Feuer-Bach" als „Fluß ohne Bett" zu empfinden gehabt.

Das wohlgekannte Ausmünden dieser beiden vielverheißenden Leben, des Großvaters wie des Oheims, in Enge der äußeren Umstände ist nicht belanglos geblieben für die Gefühle, womit der Vertreter der dritten Generation, der Künstler, den Familiennamen trug. Es mag sodann, da heute soviel von Familieneigenschaften geredet wird, auch noch das gestreift sein, daß einer der Oheime, der geniale Mathematiker, nach dem der Feuerbachsche Kreis in der Geometrie benannt ist, in geistige Umnachtung verfallen, ein anderer Oheim mit 39 Jahren eines plötzlichen Todes gestorben ist.

Der älteste Sohn des Juristen, Anselm (1798—1851), ist der Vater des Künstlers. Ihn hatte der Verkehr im Hause des Vaters von Männern wie Friedrich Thiersch, das klassizistische Treiben im damaligen München, überhaupt der Geisteszug der seelischen Altertumsfreude seit Winckelmann, zum klassischen Philologen gemacht, mit der besonderen Richtung auf die Kunst der Alten. Von äußeren und geistigen Lebenshöhen her sind wärmende und freundliche Strahlen auf die Knabenzeit dieses Ältesten im Feuerbachschen Hause gefallen, fürstliche Liebenswürdigkeiten von verschiedenen Seiten her, unvergeßliche Berührungen mit der gütigen Anteilnahme Goethes. Aber es fallen auch schon frühe Schatten in diese Jugend, durch Anzeichen von Unkraft des Nervensystems und durch psychische Exaltationen; Vorgänge, welche veranlaßten, daß der Student für einige Zeit nach Dresden gesandt ward in die liebevolle Pflege der mit dem Vater befreundeten edlen Elise von der Recke. Dem Anschein nach tüchtig und dauernd gesundet, ward der junge Philologe nach Ablegung der Prüfungen Gymnasiallehrer in dem pfalzbayrischen Speyer, um rascher versorgt zu sein und den

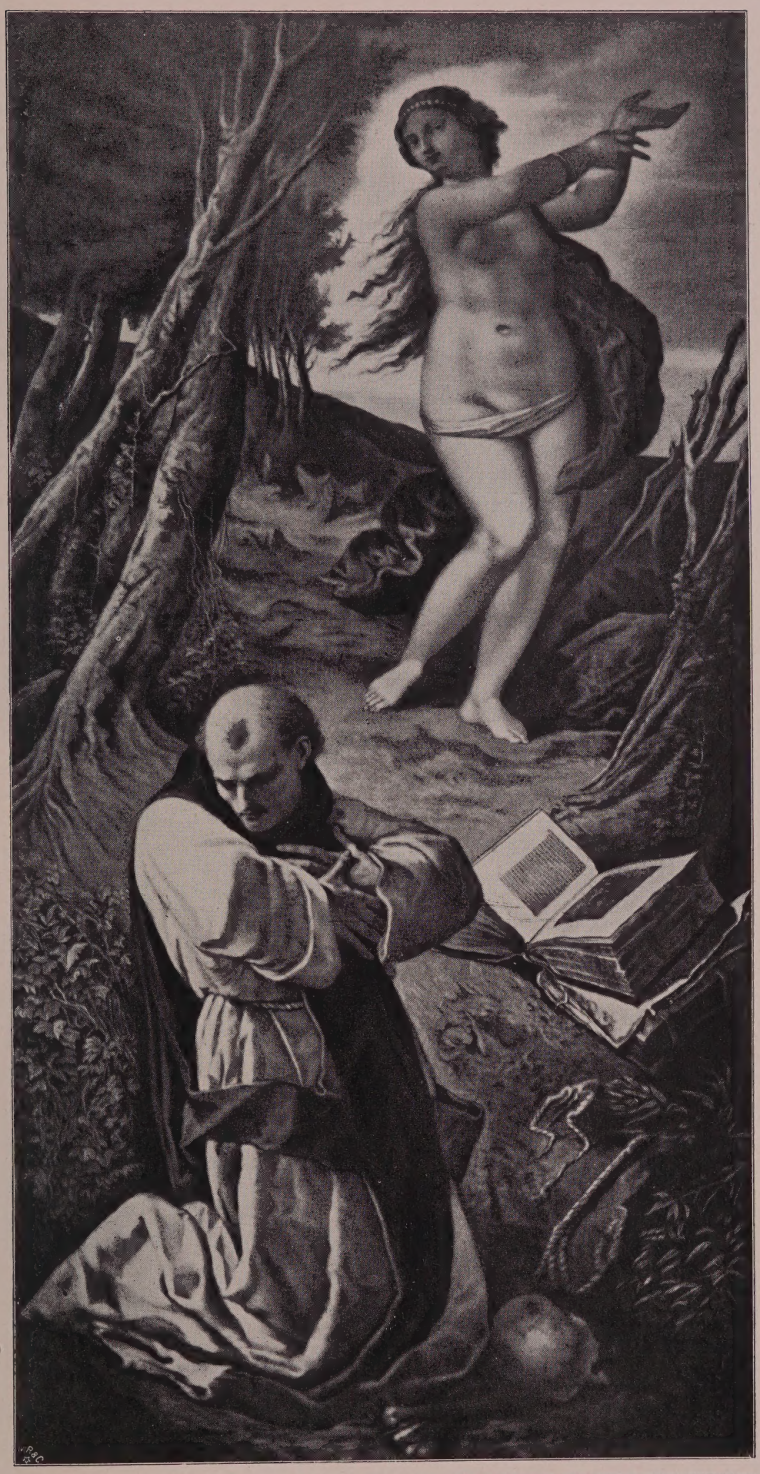


Abb. 10. Versuchung des heiligen Antonius. 1854.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 48.)

Abb. 11. Versuchung des heiligen Antonius. Neuentwurf. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 50.)

Hausstand mit dem geliebten Mädchen begründen zu können, von dem noch die Rede sein wird. In diesen Speyerer Jahren vollendet er (1833) sein berühmt gebliebenes Buch „Der Vatikanische Apollo", ein literarisches Kunstwerk voller Feinsinn und Schönheit, errichtet über dem damalig berühmtesten Kunstwerk der klassischen Antike. Das Ansehen dieses Buches (das noch nach 22 Jahren eine Neuauflage gefunden hat) bringt dem Lyzeumsprofessor die akademische Lehrstellung, worauf früher nicht ganz leicht verzichtet worden war; 1836 wird er nach Freiburg im Breisgau als Professor der Philologie und Altertumskunde berufen.

Aber diese Freiburger Wirksamkeit erlebt die vorausgesetzte starke und freie Entfaltung nicht mehr, unbeschadet der feinsinnigen „Griechischen Plastik" und der kunstgeschichtlichen Abhandlungen, die aus dem Nachlaß von Hettner herausgegeben worden sind. Die Anzeichen, welche einst bei dem Studenten hervorgetreten waren, kehren zunehmend wieder, wenn auch nun nicht in der Form mystizistischer Überspannungen, sondern eines vorzeitigen, schwermütigen Erlahmens und einer empfindlichen seelischen Reizbarkeit. Auch eine archäologische Reise von 1839/40 nach Italien öffnet nicht mehr den von ihr erhofften neuen Lebenstag; matter und stiller als zuvor kehrt der Gelehrte zurück. Die akademische Enge des noch recht beschaulich rückständigen Freiburg vermochte damals als eine äußere Ursache dieses melancholisch passiven Leidgefühls aufgefaßt zu werden, auch von Feuerbach selber, und einigermaßen hoffnungsvolle Möglichkeiten, von alledem noch wieder frei zu werden, konnten dementsprechend nur von auswärts erwartet werden. Als in Heidelberg Friedrich Creuzer sich 1845 zur Ruhe setzte, schien sich eine solche Erlösung darzubieten, durch das Hinübergelangen in die geistige Sphäre der badisch-unterländischen, protestantischen Universität, die unter den ersten in Deutschland strahlte. Aber der Traum verwirklichte sich nicht und die Enttäuschung „drückte dem Professor Feuerbach das Herz

entzwei", wie es in einer Erwähnung bezeichnet wird, die ich Heidelberger Erinnerungen entnehme.

Die Braut, um derentwillen der Archäologe Feuerbach sich nach dem bälder versorgenden Schulamt umgetan hatte, war Amalie Keerl aus Ansbach, mit der er sich 1823 verlobte. Wir kennen sie aus dem Gedächtnisbilde, das die zweite Frau, diejenige, die wir nun immer die Mutter Feuerbachs zu nennen gewohnt sind, aus der Seele des Gatten in sich herübergenommen hat: ein Mädchen „von so seltener Anmut, Schönheit und Lieblichkeit des äußeren und inneren Wesens, daß, hätte Jean Paul sie gekannt, als er seinen Titan schrieb, niemand gezweifelt haben würde, Liane sei Amaliens Porträt". 1826 ward Hochzeit gemacht, und nun begann in der alten Kaiserstadt am flutenden Rhein, auf den der breitmächtige hohe Salierdom herabschaut, die Spanne eines unaussprechlichen Glücks, eines beruhigten Vergessens aller durchlebten gesundheitlichen Störungen, des tüchtigen und fruchtbaren Lebensmuts. Der Plan zu dem Apollobuche ward im ersten Jahre der Ehe gefaßt, die Schönheit dieses Glücks und seines feinen lauschenden Erlebens weht durch das Werden des weiterhin in stiller, langsamer Arbeit zu Ende gereiften Werkes.

1827 kam ein Töchterlein zur Welt und am 12. September 1829 ein Knabe, derjenige, von dem diese Blätter handeln. Aber von einer Kindbettkrankheit blieb ein nicht mehr völliges Gesunden der zarten Frau nach, und am 1. März 1830 ließ sie den Gatten mit den beiden kleinen Kindern allein.

Diese wurden nun zu mütterlichen Verwandten gebracht, nach Ansbach, wo auch der Großvater Feuerbach als Präsident des Appellationsgerichts mit dem Titel eines Wirklichen Staatsrates lebte. In einem Bureau dieses Gerichtes wurde damals Kaspar Hauser beschäftigt, und es ist ein eigenes anekdotisches

Abb. 12. Versuchung des heiligen Antonius. Zweiter Neuentwurf. (Zu Seite 50.)

Gedenken, daß der berühmteste und meistbesprochene aller Findlinge sich hilfreich beteiligt hat an den Kritzeleien und Zeichnungen, durch die der drei- und vierjährige Enkel des Präsidenten nach der Art der Kinder sein erkennendes Verhältnis zu der Umwelt zu gewinnen suchte. Daß in das Hauswesen, welches zu Speyer zerstört worden war, wieder eine Frau kam, war geradezu eine Notwendigkeit. Im Frühjahr 1834 ward ihm Henriette Heydenreich (1812 bis 1894) zur zweiten Mutter und Gattin, eine Pfarrerstochter aus dem bayrischen Unterfranken. Keine bessere hätte es sein können; durch sie ist in das Kapitel von der zweiten Frau und von der Stiefmutter ein Blatt eingefügt worden, das alles anders geartete Theoretisieren der sich in Kargheit bindenden Seelen widerlegt.

So kam also die Familie in Speyer wieder zusammen, und 1836 erfolgte die schon erwähnte Übersiedelung nach Freiburg. Diese Stadt und nicht Speyer ist als des Künstlers Heimat aufzufassen. Insofern als in Freiburg der Knabe des Lebens und des Umgebenden bewußt geworden ist, hier gespielt und gelernt, von hier die wesentlich haftenden Jugendeindrücke empfangen hat. Freiburg war damals keineswegs die ansehnlich aufgeblühte Pensionopolis von heute, die längst die einstige Festungsumwallung gesprengt hat, sondern war noch die eng zusammengeschlossene breisgauische Stadt von durchaus badisch-oberländischem Charakter. Aber wohlgeeignet war es, wie heute, durch das unbewußte Wahrnehmen des Schönen künstlerisch zu befruchten. Sein Münster braucht niemanden zum Gotiker zu machen, aber es kann gar nicht anders, als sich mit seiner ästhetischen Feinheit und Harmonie in die Seele dessen prägen, der täglich zu dem holden Organismus dieses Baues, zu der klaren, in ihren Linien unnachahmlich fein empfundenen Herrlichkeit der Turmpyramide emporschaut. Dazu die köstliche Ebene, über die vom Schloßberg oder Lorettoberg der Blick schweift, über die Schwingungen des isolierten Kaiserstuhlgebirges hinaus, um endlich an den fernen, in Duft gemilderten Profilen des hohen Vogesenkammes den Ruhepunkt zu finden, der nun kein Zugesperrtsein mehr ist. Und von Osten und Süden herum die Täler ausgebreitet, wie liebevoll umfangende Arme, die Schwarzwaldhöhen mit dem mächtigen nahen „Schauinsland" und den Wänden und Kuppen tief drinnen im Dreisamtal, mit ihren feinen silbernen Schattierungen und Sonderungen im Tageslicht der deutschen Sonne oder mit ihrem geschlossenen Einrücken in ein südliches machtvolles Ultramarin, wenn der Föhn über den Schwarzwald geht und über die dunkel ruhenden Berge die hangenden Wolken dahinschleppen. Freiburg wird und bleibt die Stadt von Anselm Feuerbachs Heimatgefühl; zu dem späteren Heidelberg gewinnt er ein irgendwie vergleichbares Verhältnis nicht mehr. Noch im „Vermächtnis" sagt uns davon der siebenundvierzigjährige Mann. Wer selber Freiburg mit herzlichem Anteil kennt, jemals nach Freiburg heimgefahren ist, der weiß, daß dies Gefühl nicht unmittelbarer erweckt werden kann als dadurch, wie Feuerbach, sein Empfinden für Freiburg zusammenzufassend, des unauslöschlichen Eindrucks gedenkt, wenn endlich die Eisenbahn ihren Bogen um das Vorgebirge bei Riegel beschrieb, „die ganze so geliebte Schwarzwaldkette sich aufrollte und die feine Spitze des Freiburger Münsters in der Ferne sichtbar wurde".

Das ist die eine Eindruckswelt dieser Knabenjahre, und die andere ist der vergeistigte Ton im Hause des Professors, der Eltern. Mag diesen der Knabe noch nicht im eigenen Ermessen empfangen, so wird er in desto phantasievollerer Wahrnehmung vor den Kupferstichen nach klassischen Veduten, nach Antiken oder nach Schöpfungen Michelangelos stehen, die in den Zimmern und Fluren hangen, ähnlich wie im Vaterhause Goethes. Als er einmal erkrankt ist, gibt man ihm die Flaxmanschen Umrißzeichnungen zur Odyssee aufs Bett, was er nie vergißt; die Gedanken seiner schönen Neugierde umwerben die Mappen im Studierzimmer des Vaters, welche die Blätter nach den Galerieschätzen der Antike und der Jahrhunderte seit der Renaissance umschließen.

Abb. 13. Poesie. 1856. Karlsruher Galerie.
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München.
(Zu Seite 58.)

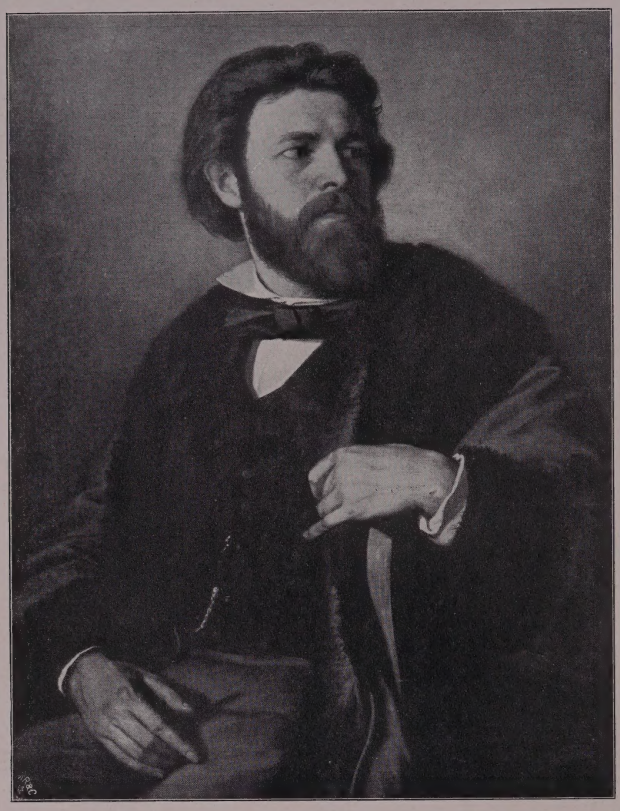


Abb. 14. Bildnis Allgeyers, 1857. (Zu Seite 66.)

An den Großvater und den Vater wird man bei den Veranlagungen dieser Jugend, wie später bei den Kämpfen des Mannes immer aufs neue zurückdenken. An das Ausdauernde, der Umwelt Trotzende dort, das ganz sich selber Folgende, von nichts Äußerem Gebeugte, das Überwindende, was mit dem Großvater auch der Oheim Ludwig teilt; an den Vater dagegen mit dem erleidend gearteten Sichabsondern und Wegflüchten in die persönlichste Empfindungswelt. Beides ist dem Künstler mitgegeben worden und geblieben; aus beidem entwickelt sich vor unseren Augen die Heftigkeit der Skala in Wollen und Entschlüssen, der spät gelöste Wechsel von Erwartungen und Enttäuschungen. Besonders gemahnt an den Vater die „ans Mimosenhafte streifende feinfühlige Reizbarkeit, Stimm- und Verstimmbarkeit des ganzen seelischen Apparates" (Allgeyer), aber immer bleibt am Ende in unserem Künstler, in der Mischung seines Temperaments, der Großvater der Sieger, immer wieder ringt sich der jüngste der drei Anselme aus der ermüdenwollenden Scheu und Flucht zurück in das Bewußtsein seines guten Kampfes, des zukunftsicheren Erfolges in seiner Kunst und durch sie.

Daß aber letzteres so werden, das Gesunde sich nachhaltig ausbreiten konnte, dessen Verdienst hat sicherlich die Erziehung mit. Keine engende pädagogische Systematik ist beteiligt, nicht einmal eine abgesonderte Kinderstube schiebt sich zwischen das Beisammensein mit der Mutter, den Eltern. Im übrigen tummeln diese Kinderjahre sich ungebunden aus im Spielen und Umherlaufen auf der Straße oder in der Natur; als einen glücklichen Straßenjungen sieht sich der Künstler aus der Erinnerung wieder. Nichts, was zum rechten Jungen gehört, darf fehlen, Turnen, Schwimmen, Schlittschuhlaufen, Radschlagen, Sichprügeln, Stelzengehen und die heimliche hohe Jungenswonne des Schießens.

Und da ihm, was das Elternhaus zu geben vermag, nicht aufgedrängt und eingelöffelt wird, gewinnt er es schöner und wirklicher. Anregende und wertvolle Menschen gehen aus und ein, es wird viel gute Musik gemacht; Feuerbach selber hat zwar nie musiziert; aber welchen Anteil diese frühen musikalischen Eindrücke gehabt haben an der allgemeinen Schönheitserweckung in ihm, das würden wir herausfühlen, auch wenn er nicht ausdrücklich in frühen oder späten Bildern die stoffliche Form für den Stimmungsausdruck des schlechthin Poetischen dem Gedanken an die Musik entnommen hätte; nicht aus Willkür hält seine „Poesie" in Karlsruhe die Geige in der ruhenden Hand.

Wie eine Selbstverständlichkeit, ohne daß wir irgendwann gefaßte Entschlüsse oder frühe Ermutigungen aufdecken können, ist bei den häuslichen Beschäftigungen das Zeichnen und Modellieren dabei. Eine Büste des Vaters wird zustande gebracht; der Vierzehnjährige erhält dann Privatunterricht bei dem Anatomiezeichner der Universität. Damit tritt also nun die absichtliche Nachhilfe, das Planhafte hinzu. Die Berufswahl des Künstlers kündet sich noch nicht als feste Bestimmung an, aber als Möglichkeit; in den Kreis der Feuerbachschen Familienbetätigungen tritt als wesentliche Ergänzung, die noch fehlte, wie ein Abschluß der Kette, welche von den gedanklichen und ethischen Kräften herkommt und in dem Vater das Leben im Ästhetischen erreicht hat, das Umsetzen der Persönlichkeit in aktive ästhetische Wirkungen hinzu. — Es sind Skizzenbücher Anselms vom zehnten Jahre an erhalten geblieben, man hat sie also aufbewahrt. Sie enthalten nichts Ungewöhnliches, und das ist das Gesunde. Das naive Kind hat keine Kunst und man soll sie ihm nicht aufquälen. Es hat lediglich die Wahrnehmung und die unbegrenzte Frage, so lange bis ein inneres Erwachen, was schon bestimmte Lebensjahre voraussetzt, für nunmehrige Phantasie und Empfindung einen Weg in die künstlerische Ausdrucksgebung suchen kann. Dann aber wird diese Periode von unserem jungen Zeichner erreicht. Und davon sind auch ein paar Einzelblätter großen Formats erhalten, die schon gestalten, nicht bloß nachbilden wollen. Alte Germanen, der schlafende Barbarossa, Nibelungenszenen.

Es sind die Jahre nach 1840, die frohe erwartungsvolle Zeit, die der Großvater Feuerbach von Rechts wegen noch hätte erleben müssen. Das „junge Deutschland" ist vorübergezogen und erledigt. Friedrich Wilhelms IV. Thronbesteigung, der Rheinjubel gegen die französischen Gelüste, Beckers Rheinlied, die dankbare Liebe um Ernst Moritz Arndt, die akademische Wirksamkeit der Germanisten und Historiker haben die Romantik wieder aufgeweckt. Nicht mehr die frühe von 1800 und danach, die die eignere, die intimer künstlerische war, aber überwiegend auch die psychisch unbeherrschte, durch sich selber zerrüttete. Eine männlichere, geklärtere, begnügtere Romantik, mit dem Stoffinhalt der hohen Freude an Heimat und Geschichte, mit dem sicheren Ziel — wenn auch noch nicht der sicheren Pfadfindung — des positiven Hinstrebens zu einer deutschen Nation.

Wie die Dichtung der Hoffmann von Fallersleben, die liebevolle Popularisierung der Vorzeitschätze durch Simrock, die Geschichtschreibung der Raumer und des jungen Giesebrecht, so ist auch die Malerei dieser Jahre gesonnen. Sie erlebt ihre Entfaltung zur Vollromantik, die bei ihr die erstmalige ist, gänzlich im stofflich deutsch-historischen Sinne. Wir haben an dieser Stelle nichts davon zu sagen, wie viel oder wie wenig uns heute jene Wegrichtung künstlerisch oder kunstgeschichtlich bedeutet. Was hier interessiert, ist, daß damals eine neue Kunst werden will, welche im Einklang mit der ganzen Zeitrichtung trachtet, sich deutsch zu geben und sich als deutsch zu empfinden. Ob dazu ein äußerliches Greifen nach deutschen Stoffen hinreicht, ob dabei etwas Fruchtbares und Neues werden kann, wenn man für das eigentlich Künstlerische mechanisch nach bewährten fremden Ausdrucksformen langt — da doch die Hochrenaissance nur deshalb etwas in Reife Vollendetes hervorbrachte, weil sie in sich selber bodenständig war —, das alles ist eine Sache für sich. Wir wollen die Periode lediglich bezeichnen, da Kaulbachs Hunnenschlacht, seine Bilder zur Hermannschlacht, seine Faustzeichnungen die deutsche Welt mit ihrem Ruf erfüllten, da Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz seine deutschen Sagen und Geschichtsbilder malte, da die beiden überdauerndsten und persönlichsten unter ihnen allen, Moritz von Schwind und Ludwig Richter, ihre Lebensrichtung empfingen. Der junge Freiburger Professorensohn, der ein gut gebildeter und in der Klasse hervorragender Gymnasiast ist, steht in dieser freudig deutschen und sich gegenwartslebendig wissenden Kunstbewegung als ungeduldig verlangender Schüler mit darin.

Man sendet Zeichenproben von ihm nach Düsseldorf. Friedrich Wilhelm Schadow ist seit 1826 der Direktor der Düsseldorfer Akademie, die um diese Zeit in den Vordergrund rückt als bestgerühmte in jener literarischen und stofflichen Kunst. Die rheinische Kunststadt gilt für jugendlicher als München oder auch als Frankfurt, wo sich ein besonderer romantischer Kreis um die leisere Art der Veit und Steinle gruppiert. Düsseldorf vermag so zu scheinen in einer Zeit, die eben nicht weiß, wie sehr sie das im wirklichen Sinne Künstlerische ausschaltet, und die daher imstande ist, aus der gedrillten Sachlichkeit des preußischen Wesens, das allzeit einen gewissen Fortschritts- und Gegenwartsgeist enthält, ein künstlerisches Verdienst zu machen. Worauf diese Art sich zugute tut, das läßt sich etwa durch die Worte strenge Zeichnung und höherer Stil bezeichnen, und dabei hat in Deutschland sie noch relativ am meisten Farbe. — An Schadow und seinen nun als Lehrer neben ihm stehenden Schüler Karl Lessing gehen diese aus Freiburg gesandten Zeichnungen. Lessing rät, der junge Feuerbach soll sein Abiturientenexamen machen und dann weiter sehen; Schadow: er könne nichts anderes als Maler werden und solle bald kommen. Die Situation im Elternhause, wo die Frage mit guten Bekannten erörtert wird, ist die, daß der Vater zögert, der Sohn den Kopf nur noch voll mit seiner Sehnsucht und mit Bildern hat, mit großartigen, in Leidenschaft und Bewegung mächtig gedachten Entwürfen, worunter ihn vor allen anderen eine Germanenschlacht erfüllt. Die einen in Freiburg sagen, er kann nichts, auch der Zeichenlehrer am Gymnasium sagt es; die anderen prophezeien einen künftigen Raffael aus ihm, um so mehr, als man ihn mit einem Barett wie dem des jungen Raffael zu sehen gewöhnt ist. Natürlich wird niemand anders als er selber in den Meinungsschwankungen der Sieger bleiben, das Wort von Schadow kommt ausschlaggebend zur Hilfe.

Die fünf deutschen Lehrjahre. Düsseldorf. München.

1845—1849.

Im Frühjahr 1845 kommt Anselm in Düsseldorf an. Ein Sechzehnjähriger, ein Jüngling voll Reinheit, Illusion, Entschluß zum Großen. Gesellschaftlich ist er unter freundliche Auspizien gerückt, mit Empfehlungen an gesellige Düsseldorfer Häuser ausgerüstet, von den Professoren als ein Akademieschüler aus ungewöhnlich guter Familie erwartet. Die Rheinreise kann er gemeinschaftlich machen mit dem Heidelberger Philosophen Kapp, der Ludwig Feuerbach besonders nahe stand. Auch die Tochter, Johanna Kapp, ist mit auf der Reise, dieses hochsinnige, leidenschaftliche, zu tragischem Abschluß bestimmte Menschenkind, welches, durch eine unerfüllbare Liebe gedeckt, in den Erinnerungen an so manchen bedeutenden Mann, der zu ihr hin verlangte — unter anderen Hoffmann von Fallersleben, Gottfried Keller —, herzbewegende Spuren hinterlassen hat. Unsern jungen Freiburger protegiert sie, wozu sie nach Art solcher gebundenen Frauen neigt, denen noch das Gern-Kameradsein mit Jüngeren übrigbleibt. Sie ist bei seiner gesellschaftlichen Einführung in Düsseldorf dabei, und er mit erfreutem Eifer berichtet nach Hause, daß Johanna gesagt hat, er habe sich ordentlich benommen, man habe ihn lieb gewonnen. Schadow, der zwar von wirklichen Künstlern, wie Rethel, schon damals als mittelmäßig erachtete Maler, aber aristokratisch-repräsentative große Herr, zieht Feuerbach ganz in sein Atelier, nimmt ihn in Beschlag und macht aus ihm seinen persönlichen Famulus.

Im Februar 1846 wird Feuerbach in die Malklasse aufgenommen, macht sich im Herbst, nach einem Ferienbesuch in Freiburg, von dem Pinselwaschen und Paletteherrichten für Schadow frei, geht nun auch zu Lessing, „der noch der beste ist“, und wird schließlich, 1847, durch Schirmer, den Landschafter, nachhaltiger als durch alles andere angeregt.

Es ist erlaubt, so kurz über diese Dinge zu sprechen. Düsseldorf bedeutet für Feuerbach im wesentlichen, daß er bemerkenswert früh inne wird, hier sei nichts Besonderes für ihn zu holen. Wenn einer, so ist er mit ganzer Seele bei seiner Sache. Und da er kein zu Leichtigkeit und Fülle elementarer Genialität geborener Künstler ist, so ist es seine absolute Hingabe und hohe Vorstellung, im Verein mit angeborenem oder erzogenem Geschmack und mit guter, klarer Denkbildung, was ihn von Stufe zu Stufe treibt und von innen her fördert. Jeder ihm gegebene Wink, jedes Wort der Anleitung oder des Tadels haften mit stärkster, unzerstreuter Wirkung, werden aufs ernsteste gewogen, viel ernsthafter, als sie oft

Abb. 15. Amazonenschlacht. 1856. Oldenburger Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 78 u. 135.)

gesagt sein mögen. Da keimt denn bald, anfangs noch sich selber niederhaltend, die Kritik. Die unbestimmten Ideen, die der Freiburger Gymnasiast mitgebracht hat, sind sehr viel größere gewesen, als alles, was der Düsseldorfer Kunstschüler erlebt, was man dort ihm darzureichen und auszudeuten hat. Der glückliche Ton eines Empfängers, eines in die richtige Bahn gesetzten Adepten aus den ersten Briefen versiegt sehr bald. Raffael und Michelangelo, ruft er aus, haben unablässig vor seiner Seele gestanden, sind mit ihm an den Niederrhein gezogen, an sie darf er hier gar nicht denken, um sich nicht elend zu fühlen. Aber es hilft ihm nicht, er muß an seine Größten denken; und eine förderliche Unzufriedenheit, ein Darben und Hungergefühl treten bald nicht mehr vorübergehend auf, sondern lassen ihn nicht mehr los. Wir spüren auch die Gespräche und Diskussionen mit anderen ernsthaften Kunstschülern. Düsseldorf kann nur ein Provisorium sein,

die Zeit ist eigentlich verloren. In Düsseldorf ist keine Kunst. Man sollte Bilder sehen, die Alten, wie die's gemacht haben. Italien ist in jenen Mitschülergesprächen genannt worden, bleibt auch in den Gedanken, was geschehen sollte, stehen. Aber deutlicher vor alles tritt das Moderne, am lebhaftesten die Rede ist von Belgien — Antwerpen — und schon Paris. Das sind die Orte, wo man durch Lehre, noch mehr als durch Schauen und Kopieren, etwas werden könnte.

Keine leichten, fahrigen Stunden sind es, die so erlebt werden und die Briefe nach Freiburg befrachten. Der Jüngling von siebzehn, achtzehn Jahren kommt erstaunlich rasch voran, wird sehr ernst. Der durch keine nachlässige Halbbefriedigung wieder eingeschläferte Wille wird zu unabhängiger Macht in ihm. Seine Briefe fesseln gleichsehr durch so jung schon eingebrachte Erkenntnis, wie durch die Ernstlichkeit ihrer Gelübde. „Ich werde nie, nie mehr etwas machen, wobei nicht mein tiefstes Sein und Wesen erschüttert ist." Anfänglich hat er zuweilen über seine Unbefriedigung gewitzelt, dafür ist kein Raum mehr da. — Früher hatte man ihm Goethe verboten, jetzt liest er ihn, und liest ihn nicht, wie die meisten, in den verfrühten guten Willen hinein, sondern in das eigene Leben, in das stark disponierte Verlangen und Bedürfen. Wanderers Sturmlied sagt er sich vor, richtet sich empor daran und streicht kein Wort des seltsamen, starken Gedichtes in der Anwendung auf den eigenen Genius aus. Die Natur und die alten Meister und womöglich eine bedeutende Lehre sollen ihm ihr jegliches Vermögen geben, aber vor allen Dingen wird er sein Selbsteigener sein.

„Ich möchte nicht bloß Nachäffer und Anstreicher nach der Natur werden, ich möchte gern Seele, Poesie haben." „Ich fürchte mich vor der Nüchternheit und Hohlheit, die die jetzige Welt regiert. Man muß sich zurückflüchten zu den alten Göttern, die in seliger, kräftiger, naturwahrer Poesie den Menschen darstellen, wie er sein sollte." „Wenn ich allein bin, da fühle ich so innigst, was Kunst ist; dann ist es weniger Malerei, da stehen keine Töne, alles ist tiefe Seele. Da meine ich, man könne Künstler sein, ohne auch nur einen Strich zu tun. Da ist die Kunst etwas so Beruhigendes, Wohltuendes, Inniges, und komme ich dann unter andere Maler oder auf die Akademie, dann sind sofort alle Ideale eingesunken. Da stehen die Professoren, denen man's am Gesicht ansieht, daß sie ganz anders denken, und das sind erfahrene Leute, da muß ich doch unrecht haben. Da komme ich mir so erbärmlich vor und riesengroß wachsen die Schwierigkeiten, die vorher so klein schienen." So finden wir ihn schon bis an die Probleme gelangt, mit unsicherem Skrupel und halbverzagtem Anflug von Ironie. „Aber so geht es: solange der Geist der Form noch nicht mächtig ist, steht er erhaben da. Später beginnt die Form den Geist zu beherrschen."

Er studiert den Winckelmann und es verlangt ihn herzlich zu dem Vater, an seiner Hand möchte er tief hineintauchen ins griechische Leben, wie auf Orpheus' Gesang möchte er lauschen auf die Worte des väterlichen Deuters des reinen Hohen, Schönen. Er holt den Homer hervor, und den er einstmals für die Schulstunden zu präparieren gehabt hat, liest er jetzt.

So sinkt die germanisch-romantische Richtung in ihm zurück. Aber noch anders tut sie es, als bloß vor der Schönheit der alten Welt, die über ihn Gewalt gewonnen hat. Auch in dem inneren künstlerischen Bezug geschieht es, daß er jetzt erkennt und ausspricht, sich aus dem Geschichtlichen lösen zu müssen, um zu der „freien poetischen Empfindung" zu gelangen (mit dem Hauptton auf dem Worte Empfindung).

Da kann freilich der Entwurf nicht bestehen bleiben, den er in der Freiburger Zeit als größtes seiner künftigen Gemälde im Kopf getragen hat. Aus der Germanenschlacht wird zunächst genauer die kimbrische, die nun schon eine halb antike ist. „Edel, schön und großartig" wird sie sein, schreibt er den Eltern. Auch die weitere Übergangswendung in eine Gigantenschlacht erwähnen seine

Abb. 16. Dante und die edlen Frauen von Ravenna. 1858. Karlsruher Galerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 71.)

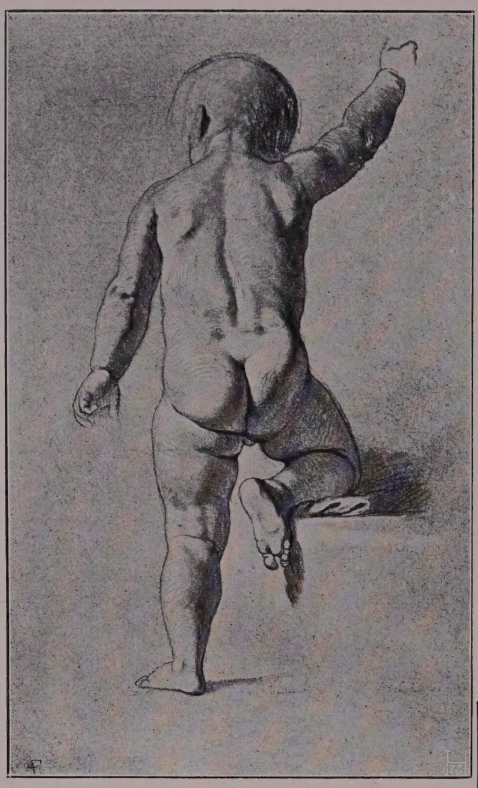


Abb. 17. Kinderstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 74.)

schmack — so fad wie faule Äpfel erscheinen. Zu eigenen Plänen und Arbeiten, durch die zwar die große Idee der Schlacht nicht beseitigt wird, reizt ihn in erster Linie Shakespeare, den er jetzt gleichfalls kennen lernt. Und zwar durch den „Sturm", welcher mit seiner Romantik die jungen Jahre stets am meisten fesselt; eine Reihe von Zeichnungen gehen aus der Lektüre des poetischen Dramas hervor.

Sonst entstehen eine Anzahl Porträts, darunter schon nicht ganz wenige von ihm selber. Wir bilden zwei davon ab (Abb. 1 und 2), von denen schon das erste sein Gefühl für den Raum mit einer erstaunlichen Feinheit erweist. Er hat durch sein Leben hindurch gerne sein Selbstbildnis gemalt, erstens aus Modellmangel und zweitens aus dem Bewußtsein, etwas Schönes zu malen. Schön aber ist er, dieser Briefe. Das einstige Ergebnis dieses seines ältesten großen Planes wird die Amazonenschlacht sein. Gänzlich einen Entwurf abzutun ist nicht leicht seine Art. Für den Katalog seiner Werke bleibt bezeichnend, daß fast alle bedeutenden Pläne irgendwann auch zur Ausführung haben kommen müssen. Umgekehrt gesagt, ist jedes seiner großen Hauptbilder ein innerlich ausgetragenes. Es hat seine Vorgeschichte, die gewöhnlich eine jahrelange ist, ehe die eigentliche Arbeit daran beginnt.

Das Stoffliche in seinen jetzigen Entwürfen und Plänen, das doch schon nicht mehr deren Inhalt erschöpft, bestimmt sich aus seiner Lektüre und aus der Entwicklung, die er durch sie erfährt. Mächtig bewegt ihn das Alte Testament, vor dessen Gestalten ihm die gemalten Heiligen — die im nazarenischen und Schadowschen Ge-

Abb. 18. Kinderstudie. 1858.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 74.)

Anselm Feuerbach, wenn auch bei seiner Feingliedrigkeit und gewissen Zartheit durchaus kein Ajax. Neben der Formung von Kopf und Profil liegt diese Schönheit in dem Kontrast der vollen braunen Haare zu den blauen Augen. Von Knabenzeiten her weiß er das, ist aber auch so sehr gewöhnt, es zu wissen, daß es ihm geradezu fernrückt aus dem Persönlichen und er davon nicht anders, als wie von einem Teil des allgemeinen Objektiven spricht. Wir werden nicht vergessen, daß das ganze Wesen des Künstlers Bekennen ist und nicht Verleugnen, was auch bei dieser sehr offenen künstlerischen Selbstbefriedigung in Betracht kommt.

Abb. 19. Kinderstudie. 1858.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 74.)

Abb. 20. Kinderstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 74.)

Allgeyer hat darauf hingewiesen, daß seinen Freund eigentlich zu allen Zeiten zwei künstlerische Hauptwerke gleichzeitig und wie in einer Ergänzung beschäftigt haben, neben welchen natürlich kleinere Arbeiten noch hergehen mögen. So schon hier. Die „Kimbernschlacht" bleibt als das eine Hauptwerk stehen. Es macht gar nachdenklich über das Phänomen der Entwicklung eines großen Künstlers, wenn man auf der beschriebenen Rückseite der an die Eltern geschickten Skizze der „Kimbernschlacht" von 1845, also aus den Worten des Sechzehnjährigen liest, wie das Bild werden soll, und wie es dann ein Menschenalter später, in der „Amazonenschlacht", tatsächlich geworden ist: „Ich dachte mir einen unbestimmt trüben Himmel; ein Lichtstrahl ... beleuchtet, nicht zu grell, die Hauptgruppe. Eine nicht große, sondern gedämpfte Farbenpracht denke ich mir; bestimmte grauliche Farben, die brillant wirken durch die starke Beleuchtung."

Schon wie das Programm des viel später von ihm eingenommenen koloristischen Standpunktes lesen sich diese Worte, wie ein Müssen, das er gar nicht umhin kann, seinerzeit zu erfüllen.

Was sich nun aber geschwisterlich neben die künstlerische Erstgeburt jenes heroischen Schlachtgedankens stellt, das ist die gewonnene poetisch-geistige Beziehung zur Antike. Mit reifer Sicherheit, die überrascht bei so jungen Jahren — welche doch das Hohe und Poetische im Pathos zu erkennen pflegen —, findet er die Verkörperung echtester hellenischer Anschauung vom Poetischen in dem bacchischen Mythenkreise. Die Ewigkeitskraft der Poesie in ihrer göttlichen Heiterkeit, ihre sieghafte Überlegenheit über das Erdenniedere und das Rohgewaltsame, das ist es, was diese Szenen und Entwürfe darzustellen suchen. Unsere Abbildung 4 gibt eine solche Ölskizze wieder: Bacchus schwingt sich auf dem Pegasus von den Menschen hinweg, denen er den Rebstock hinterläßt. Wie ist das gemacht; man meint, er sei schon in Paris gewesen, habe Delacroix und Ähnliches gesehen. Wo ist da der übliche Anfänger noch, der die Figuren bloß nebeneinanderstellt? So ineinander komponiert nur die reif erlernte Schulung oder die starke künstlerische Anschauungsphantasie. Hier war es diese, und darin lag der Konflikt mit dem konstruierenden Schadowschen Akademikertum.

Wohl schon vorher, vor dieser Skizze, war ein flötenspielender alter Faun mit schlafendem Bacchus gemalt worden (Abb. 3). Er gefiel Schadow und dem Professor Sohn und wurde denn auch, ich denke von den Eltern, nach Karlsruhe an den Landesherrn, Großherzog Leopold, eingereicht, so daß er ein Stipendium einbrachte und zuletzt noch selber in die Karlsruher Galerie gelangt ist.

Aber trotz jener wohltuenden Anerkennung durch die Professoren und trotz der Anregung, die Feuerbach durch Schirmer verspürte, — er kam mit den Düsseldorfer Lehrern innerlich nicht wieder zusammen. Und sie kamen es nicht mehr mit ihm. Schadow, durch verschiedenes persönlich geärgert, konnte das Wort von der „verfrühten“ und „falschen Meisterschaft“ des achtzehnjährigen Schülers in Umlauf setzen, so, daß ihm die Berechtigung nicht gut bestritten werden konnte. Feuerbach aber hatte überreichlich genug, als er zu Anfang des Jahres 1848 der Düsseldorfer Akademie den Rücken wandte. —

Erneute Beratung im Elternhause, unter Zuziehung noch von auswärts vermehrter Freundesstimmen. Und sorgenvoller als 1845; man war doch unsicher geworden über den künftigen Enderfolg des Lehrgangs, ja hinsichtlich des Talentes überhaupt. Hatte der Sohn so oft nach Belgien und nach Paris hingewiesen, so entschied in dem erweiterten Familienrat die befreundete tagesläufige Kunstbildung für München, wo der berühmte Kaulbach war. Also kam Anselm dorthin. Um Kaulbach kümmerte er sich aber so viel wie gar nicht. Er trat bei dem eben neuberufenen Akademieprofessor Karl Schorn (1803—1850) ein, dem „richtigen Stammvater der Piloty-Schule“, wie er bezeichnet worden ist, und der gemalten historischen Unglücksfälle. Aber Feuerbach hat diesem Schülerverhältnis nichts Festzustellendes verdankt.

So hat er die stürmische Zeit 1848/49 in der Isarstadt erlebt, wo kurz vorher die Affäre der Lola Montez so große Aufregung hervorgebracht, die Abdankung König Ludwigs herbeigeführt hatte, seitdem aber ziemliche Ruhe eingetreten war. In seine uns erhaltenen Briefe blicken die politischen Erlebnisse Deutschlands, selbst der badische Aufstand, bemerkenswert spärlich hinein, fast nur als gelegentlich störende Reiseunbequemlichkeit. Der Jüngling, der vor wenig Jahren sich mit begeistert hat in den romantisch-deutschen Ideen und dessen Altersgenossen auf die Barrikaden oder in den Freiheitskampf der Schleswig-Holsteiner ziehen, er steht uns jetzt gegenüber als der einseitig auf seine Kunst gewandte junge Maler, und wenn daneben Sinn für anderes übrig bleibt, so füllt diesen Rest der vergnügungsfrohe Münchner Lebenshumor hinlänglich aus. Feuerbach ist jetzt nicht mehr in Familienpension, wie in Düsseldorf, sondern

wohnt allein; er braucht viel Geld, sogar sehr viel, und treibt im Münchner Strudel mit, so wie die Tage es bringen; noch nach vielen Jahren erinnern sich Damen daran, wie beim Fasching 1849 der schöne junge Feuerbach als Wappenträger der Künstlerschaft festlich im Kostüm geschritten sei. Es ist die kurze, im üblichen Sinne genußfrohe Spanne seines Lebens. Dazu kommt Gesellschaftliches, infolge der Empfehlungen, die der Vater an Thiersch, an Minister usw. und insbesondere an den alten Freund Schwanthaler mitgegeben hat. — Er hatte neuerdings ein Atelier genommen, zusammen mit seinem ein paar Jahre älteren Vetter Karl Roux aus Heidelberg (dem bekannten Tiermaler), der schon in Düsseldorf sein Kamerad gewesen war. Die Professorenlehre beginnt vorübergehend schon hinter ihm zu liegen. Mit der ganzen kritischen Bestimmtheit solcher sich emanzipierenden Jahre schreibt er über Kunst und Künstler nach Hause, im Anerkennen wie im Verwerfen mit der undifferenzierten Stilistik, die hinzugehört, aber von Oberflächlichkeit und Schnellfertigkeit darum doch fern. Es hat etwas Mitergreifendes, wie er seine Enttäuschung durch die Corneliusschen Fresken schildert: o weh, sind das die olympischen Götter, die ihm der Vater gedeutet hat; ist das Cornelius, der große Cornelius? Einen positiven und bedeutenden Eindruck dagegen bringt auf ihn die abgeklärte Poesie der Rottmannschen Fresken unter den Hofarkaden hervor; immerhin spüren wir, daß ihre Welt sich mit der seinen nicht oder noch nicht unmittelbar berührt. Sein Alles ist die Pinakothek. Freudig überläßt er sich an Rubens, den er in Düsseldorf immer geahnt hat. Er möchte die Kinder mit dem Früchtekranz kopieren; nur weil dieses Bild besetzt ist, wendet er sich zu „Simson und Delila“ und vollendet eine sorgfältige Kopie, die von ihren Kennern als Leistung gerühmt wird.

Abb. 21. Kinderstudie. 1858.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 74.)

Schon in dem oben erwähnten Faunbilde hatte er Kinder angebracht. Die Vorliebe für das nackte Kind, die für Feuerbach immer charakteristisch bleibt, ja mit in erster künstlerischer Reihe bei ihm steht, braucht nicht erst geweckt durch Rubens zu erscheinen. Sie ist ihm aber jedenfalls durch Rubens bestätigt und vermehrt worden; wir werden seine Kinderbilder nicht betrachten, ohne gleichzeitig an Rubens denken zu müssen, durchaus nicht im Sinne einer fortdauernden Abhängigkeit des neueren Künstlers, sondern in dem der kongenialen Freude und freien Herrschaft über das unruhig-fröhliche und so höchst natürliche Sujet. (Ob wir nötig haben, darauf hinzuweisen, daß auch eine „Amazonenschlacht“ von Rubens sich in München befindet, wird eine relativ belanglose Frage bleiben.)

Danach erscheint dem brieflich Berichtenden Rubens als überwunden. Nach ein paar Münchener Monaten meldet er, er sei aus dem Rubensisieren heraus; Murillo ist ihm vor den großen Vlaemen getreten.

Wir spüren letzteren noch in dem Bilde, das er malt und ausstellt. Ein Bild von $3\,^1/_2$ m Breite: lebensgroße Amoretten, die den jugendlichen Pan nach dem Olymp entführen. Die Ausstellung bringt einen vollkommenen Mißerfolg. Der einzige, von dem Feuerbach erfährt, daß er das Bild verteidigt habe, ist Karl Rahl.

Dieser an den Venezianern und der römischen Schule gebildete Künstler, der als bedeutender Kolorist galt und sich in dieser Phase seines Wanderlebens, Bildnisse und Historien malend, in München aufhielt, beginnt auf Feuerbach Eindruck zu machen. Er hält sich an ihn und findet das lebhafte Gegeninteresse des anerkannten Meisters. Aber bemerkenswert genug hat auch Rahl den Schüler nicht in seine Art gezogen. Ein Plan zerschlägt sich, daß Feuerbach mit ihm nach Italien, Rom gehen soll. Schließlich steht er auch in München wieder allein, mit dem Gefühl, keinen rechten Lehrer gefunden zu haben und keinen zu finden. In seinen Briefen tritt aus den Enttäuschungen nun immer lebhafter die Selbstaufrichtung zu künstlerischer Zuversicht hervor. Die Töne setzen ein, die sich durch die Briefe seines ganzen Lebens ziehen: erwartungsvolle Befriedigung in dem, womit er jeweils beschäftigt ist, durch die vollkommenste Hingabe an die jedesmalige Arbeit. So sehr preßt er seine ganze Kraft, daß er von Fall zu Fall, soweit es sich überhaupt um größere Arbeitsideen handelt, seine vollendetste Schöpfung unter den Händen zu haben glaubt. „Nur dies einzige Bild gebe das Schicksal, daß ich vollende, dann will ich getrost zu Grabe fahren; Ihr sollt sehen, das findet seinesgleichen nicht wieder."

Die Worte beziehen sich auf das Bild „Bacchus unter den Seeräubern", eines der ganz wenigen, die er als bestimmten und wichtigen Plan in sich getragen und doch nicht zur letzten Ausführung gebracht hat. Was er davon erzählt, läßt einen Entwurf von packender Stärke ersehen. Der Inhalt ist auch hier wiederum der Sieg der göttlichen Schönheit über die Fesseln, in welche die Barbarei sie schlagen will. Es ist die letzte Potenz, die die an Bacchus angelehnten Ideen in ihm erreicht haben; bald folgende Wendungen in seinem Studiengang sind es, die ihn aus diesem Gedankenkreise davonführen.

Alles in allem zwei Jahre, die für seine Entwicklung durchaus nicht verloren sind, aber doch die deutlichen Zielweisungen nicht enthalten, die seine „frühzeitige Meisterschaft" ungeduldig begehrt. Daß er die zwei Jahre an München

Abb. 22. Kinderständchen. (Erste Darstellung.) 1858. Leipziger städtisches Museum.
(Zu Seite 74; vgl. S. 78.)

Abb. 23. Balgende Buben. 1859. Städt. Kunstsammlung, St. Gallen.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 74.)

darangegeben hat, erscheint ihm nutzlos; spielerisch und eitel vertan kommt ihm seine dortige Zeit vor, er bezieht es auch auf den Menschen, vergleicht sich in seinem kunstmalermäßigen Samtkostüm einem Pfau. So endet er in flehenden Bitten an die Eltern, ihn nach Antwerpen, Paris, Florenz zu lassen, gleichviel, nur weg von hier, damit etwas Rechtes wird. Noch Ende 1849 muß er nach Freiburg zurückgekehrt sein. Anfang 1850 finden wir ihn in Antwerpen, wiederum nach einem, diesmal beruhigten und friedlichen Familienrat.

Antwerpen und Paris. (Karlsruhe.)
1850—1854.

Wieder mit Karl Roux zusammen geht er dorthin. Antwerpen war die bedeutendste Schule in Belgien; der Begründer der modernen belgischen Malerei, der Kolorist und Historienmaler Wappers, stand an der Spitze der Akademie, neben ihm in verwandter Richtung wirkten als Jüngere Gallait, de Biefve und de Keyser. Man gibt nicht viel auf den „höheren Stil", aber hat lebendigen Naturssinn und gute, frische Farbengebung. Ein künstlerisches Milieu, das sich aus der wieder aufgenommenen großen vlaemischen Tradition nebst den neuen Pariser Anregungen zusammensetzt und das am letzten Ende seine Schüler auf den Pariser Kolorismus selber hinweisen wird, ganz ebenso, wie dies in Deutschland auf ihren Triumphreisen durch Europa die Gemälde Gallaits getan haben.

Hier kann man malen, die Mittel beherrschen lernen. Nach dem Wechsel von schweren Enttäuschungen und aufrichtenden Entschlußräuschen, der die letzten Jahre unseres jungen Künstlers bezeichnet, kehrt nunmehr in Antwerpen eine behagliche Ruhe bei ihm ein. Ganz zufrieden fängt er noch einmal als Lernender von vorne wieder an. Das vertrauensvoll sich hingebende Schülertum tritt vor die gewohnte stürmische Produktivität an Entwürfen. „Kein Ort wie Antwerpen ist mehr geeignet, so recht begreifen zu lehren, wieviel Handwerker der Künstler sein muß und daß dann, nach vorhandenem Meisterbrief, erst der Geist kommt, der ihn vor den anderen auszeichnet und adelt." Also wieder das Können voran und insofern die „Form", wovon er schon in Düsseldorf in ähnlichem Wortgebrauch gesprochen. Tüchtige Lehrer und die Natur, davon will er dann schon persönlich weiterkommen; denn damit allein getan ist es nicht. Für eine

Weile vermissen wir über diesem ganz beruhigten unseren unbegnügten Feuerbach. Auch die großen Themata der älteren Studienjahre, nebst der inhaltlichen Sehnsucht zur Antike, sinken in episodische Vergessenheit. Hier in Antwerpen wird ihm überhaupt die Erfindung das vorläufig Sekundäre, vertagt sich alles über dem Malenlernen. Auf Romantik und dann Hellenismus seiner großen Gemäldeideen folgen jetzt Vorwürfe, die wenig persönlich sich in den konkreten Stoffkreis dessen fügen, was damals allgemein gemalt wird: ein betender Mönch, Kirchenräuber, eine junge Hexe, die zum Scheiterhaufen geführt wird.

Eine Anzahl der früheren Düsseldorfer Akademiebekannten war in Antwerpen wiedergetroffen worden. Denn die Begeisterung der jungen Generation für die belgische Malerei war allgemein, auch Feuerbach nur ihrer Sehnsucht und ihrem Weiterverlangen gefolgt. Andere deutsche oder deutschsprechende Landsleute gesellten sich hinzu. Unter ihnen der Baseler Stückelberg, der nachmals erzählt hat: „Eindrücklich bleibt mir immer, wie Feuerbach in den ersten Tagen, da ich fieberkrank in Antwerpen lag, und bevor wir uns einander noch näher gestanden, stundenlang an meinem Bett saß und mir mein Alleinsein versüßte. Es war dies ein Zug von Herzensgüte, die mancher, der Feuerbach nur oberflächlich, etwa von der Seite grenzenlosen Ehrgeizes kannte, nicht bei ihm suchte."

Dann folgt auf Antwerpen, aus jener schon gestreiften inneren Logik, das langersehnte Paris, von Mitte 1851 ab. In eine Epoche, auf die sich neuerdings die Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte so lebhaft wie auf keine andere gerichtet, tritt er hinein. Es ist die Zeit, da die werdende moderne Malerei sich gegen den Klassizismus emporringt, ja schon im Siege steht. Der junge Feuerbach kommt wegen dieser neuen Kunst; die Älteren werden kaum von ihm gesehen. Wie fast alle die jungen Franzosen, welche nachmals etwas bedeuten werden, und wie die nicht unerhebliche Reihe der Deutschen, die mit oder bald nach Feuerbach nach Paris kommen, geht er zu Couture, über dessen großem Erfolg mit den „Römern der Verfallzeit" (1847) man allgemein den sehr viel stärkeren Delacroix übersah. „Er nahm Couture, weil dieser die bequemste Formulierung des Neuen war, das man in Paris suchte." (Meier-Gräfe, Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst.) Im „Vermächtnis" sagt Feuerbach, er habe in ihm den Meister, den er brauchte, gefunden. Troyon, Rousseau, Delacroix, Decamps treten ihm zwar, hier im Rückblick von 1876, noch vor die Erwähnung des Lehrers. Durch den gewonnenen Abstand kommen sie deutlicher zu ihrem Recht; durch sie war es „eine Zeit der echten Kunstblüte, deren kräftige Luft wir atmeten". Wir brauchen uns angesichts der Psychologie solcher Rückblicke, der Postskripta, die die verlängerte Erinnerung vornimmt, nicht über den Widerspruch zu ergehen, sondern es lediglich hinzuzumerken, daß er in den unmittelbaren Jugendbriefen aus Paris den stürmischen Courbet ohne allen Zweifel als den größten Künstler schätzt, sobald er einen weiteren Namen neben den dankbar verehrten Couture stellen will.

Er kopiert Rembrandt und Veronese, aber noch mehr reizen ihn die Spanier, Ribera und Velasquez. Nur daß er an die schönsten ihrer Bilder wegen der vielen Kopistinnen nicht herankommen kann. So schafft er sich einen Ersatz in kleineren Werken zweiten Ranges.

In Paris gewinnt Feuerbach das Fundament seiner künstlerischen Ausbildung. Insofern wird ihm dieser Aufenthalt zum „glücklichen Wendepunkt". Hier findet er die persönliche Führung, die Dauerndes gibt, das befreiende Weitergelangen von der ausgedachten akademischen Schablonenkomposition zur inneren Anschauung des Lebendigen, aus der sich die Komposition als etwas Abhängiges und Notwendiges ergibt. Aber das ist etwas, das in ihm selber liegt, das sich ihm hier lediglich erfüllt. Und er ist froh, daß dem so ist. Mit vollkommener Ruhe und Zufriedenheit, mit reinen Dankgefühlen ordnet der junge Künstler, der schon Bilder

Abb. 24. Studie für das Madonnenbild Abb. 25 (Seite 82).
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

ausgestellt hat, sich auch hier wieder in die Lehre ein. So wird ihm das Vergnügen zuteil, das darin liegt, die Materien einer Unterweisung nicht als erstmalige Aufschlüsse, Überraschungen, Mahnungen, sondern als Befriedigungen zu empfangen, für die man schon vordisponiert war, die man nur noch bestimmter zu hören und sicherer gewiesen zu erhalten wünschte, als bisher schon der Fall sein konnte.

Er meint auch jetzt nichts weniger, als daß es dann weiterhin nichts mehr gibt. Er will lernen und ganz gewinnen, was hier zu erlangen ist, und nachher wird er Feuerbach sein. Nach der Ausbildung wird die individuelle Persönlichkeit kommen müssen, die allein den Künstler von selbständiger Bedeutung macht. „Ich will die französische Kunst aus dem Fundament kennen lernen und dann in mich zurückkehren, denn das ist und bleibt mehr wie je meine Ansicht, daß jeder in sich einen Fond hat, der größer ist als alles Angelernte." „Wie ein Dämon" treibt ihn sein „Ehrgeiz" oder das, was sein Sprachgebrauch mit gelassener Bequemlichkeit so nennt. Diese Kraft in ihm, die der ganze Künstlerimperativ zum Großen und Hohen ist, treibt ihn dem Ziele zu, auf dem kein Name einer Schule mehr, sondern nur sein eigener stehen soll. Die Besonderheit seiner individuellen Veranlagung und seines geistigen Gehaltes tritt darin hervor, wenn er schon jetzt weiß, wie diese seine persönliche Kunst beschaffen sein wird: einfach, mit um so tieferer dramatischer Wirkung, als sie sich im Ausdruck ruhig verhalten will. Und das gleiche hat er ja schon beträchtlich früher gewußt. Denn obiges ist nur dasselbe, was er von Düsseldorf aus geschrieben hat, „die Handlung müsse klar und ergreifend sein". Es liegen unzweifelhafte Weisungen in ihm vorgezeichnet, die kein Atelier erheblich hätte verschieben können, weil sie die wesentlichen und hineingeborenen sind. Paris wird ihn belehren, nicht zwingen. Schwerlich hätten irgendwelche künstlerischen Erlebnisse in Paris verhindern können, daß ihn später noch Italien, das alte und das gewordene, lehren kann. Alles Dauernde und Ganze seines Werdens werden wir nie ohne Berücksichtigung der geistigen Familien-

Abb. 25. Madonna. 1860. Dresdener Galerie.
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 82.)

mitgift, die von vornherein war, verstehen können. Er kommt nicht als das gänzlich unbeschriebene Blatt in die Schulen und Ateliers hinein, sondern bringt Anlagen mit, die er sich schwerlich, wir dürfen wohl sagen, sicherlich nicht, hätte ausreden lassen. Dahin gehört vor allen Dingen der Sinn der inneren Monumentalität und Klassizität. Es versteht wohl jedermann, daß das nicht so gemeint ist, der Sohn des klassischen Philologen hätte notwendig antikisierende Bilder malen müssen. Feuerbach ist bis aufs letzte unberührt geblieben von der äußerlichen Archäologie, so vollkommen unbekümmert um solche, daß die Oberflächlichen es nicht verstehen und einen Mangel an korrekter Drapierung tadeln können. Jenes ist gemeint im Sinne einer angeborenen und anerzogenen Vornehmheit, die nicht anders können wird, als die latente Leidenschaft, womit sie schöpferisch tätig ist, zur geklärten Harmonie ihres Werkes, zur großbeseelten Einfachheit zu erheben, und die insofern sich mit dem Großen an klassischer Kunst, das uns hinterblieben ist, berührt. Ferner hätte er wohl auch, wovon schon einmal die Rede war, nicht aufhören können, ein Deutscher zu sein. Ich spreche nicht von Patriotismus oder nationaler Gedankenbegrenzung, sondern von seiner nachdringenden Art, das Geschaute zu erfassen, es nicht bloß als Eindruck zu nehmen. Seine spezifische Art, Natur durch Bildung und Adel hindurch zu empfinden, ist es, die jene klassische und diese deutsche Auffassung zu vereinigen vermag. Hier liegen Parallelen mit Goethe, die mit dem Gesagten schon genügend bezeichnet sind. —

Abb. 26. Madonna. 1863. Schacksche Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 101.)

In Paris wird 1852 sein „Hafis vor der Schenke“ vollendet (Abb. 6 u. 7). In der Tat sein erstes Bild, insofern man auf den künstlerischen Zusammenhang des Lebenswerkes sieht. Er hat es gemalt mit dem Gefühl, daß er nun in der geöffneten Lebenspforte steht, hat daran gearbeitet mit aller Unverdrossenheit des Neumachens und Umgestaltens, bis er zufrieden war, mit seiner ganzen Selbstvorforderung. Die Idee dieses Bildes entsteht nicht mehr so, wie er früher eine

Schlacht der alten Germanen hat malen wollen; sie entspringt nicht aus persönlicher Vorliebe für Gegenstand und Stoff, sondern sie entsteht als sie selbst und findet in dem persischen Hafis den gut geeigneten Träger. In Paris, wo das moderne Interesse lebhaft die orientalische Welt im Auge hält, ist gute Gelegenheit, Muster und Draperien zu sehen, genauere Vorstellung orientalischer Szenerien zu bekommen, also genügendes Material für das Studium des zugehörigen Natürlichen. Die Idee ist aber im letzten Grunde keine andere, als die aus den Bacchusbildern. Lediglich daß anstatt des sieghaften antiken Gottes der Freude ihr unverwelklicher persischer Sänger es ist, an dem die Erhabenheit des göttlichen Funkens gezeigt wird: wie er, verzückt hinweggehoben über Welt und Dinge, im Auge die Flamme des Sehers — des vates, wie die Alten den Dichter nannten —, an die Wand des Pfeilers, der gerade am nächsten der Hand ist, das dichterische Wort der göttlichen Inspiration niederschreibt. Mit welch einer Monumentalität, welcher genialen Selbstverständlichkeit ist diese Gestalt erschaffen! Mit Recht konnte Feuerbach sich durch den Kopf dieses Hafis allein schon belohnt nennen für alle Angst und treue Hingabe, womit er das Bild gemalt. Ganz abgesehen von der im Können vollendeten Schönheit des Rückens im Vordergrunde und der natürlichsten Anordnung, dem harmonischen Liebreiz alles Details, worüber man gerne verzichten könnte, hier anzumerken, daß weniger trotzdem wohl mehr gewesen wäre. Jetzt darf er sich sagen, es liegt ein stolz gezogener Grenzstrich zwischen dem, was er als Künstler in Paris geworden ist, und jener Kunst in Deutschland, die von den Tagen seiner Zeit am meisten gepriesen wird. Es ist das Werk seiner französischen Zeit, nicht das des Feuerbach, der er nach seinem persönlichsten Wesen ist und zu dem er von diesen Gewinnungen sich weiter — oder zurück — finden wird.

Er stellt das Bild in der Heimat aus und ist nun allerdings seelisch abhängig davon, den Erfolg zu sehen. In diesem jungen Fiebern nach der Baldigkeit von Erfolg, das keineswegs bloß aus den zwingenden materiellen Motiven für seine Zukunft zu verstehen ist, ist etwas darin, das eher den Vorgängen in weiblichen Künstler- oder Schriftstellernaturen naherückt, als denen in vollkommen kraftberuhigten Männern, die ein Werk zu vergessen beginnen, sobald sie es vollendet haben. Auch bei Feuerbach tritt letzteres ein, sobald ihn dann ein abermals Neues nur erst ganz in Beschlag nimmt. Aber dazwischen liegt eine Frist, wo all sein heißes Temperament in bebender Erwartung steht für das soeben hinausgesandte Werk. Ich spreche von seinen jüngeren Jahren; später haben die Erfahrungen von selber die Spannung gelähmt. — So geht der Hafis nach Deutschland auf die Ausstellungsreise, und die Leidensgeschichte des ersten wichtigen Feuerbachschen Bildes beginnt, die erste von sämtlichen, die folgen werden. Ein einziger Kritiker ist fähig, aus dem entrückten Lächeln, dem wundersamen Blick des Hafiskopfes seinem Urheber eine große künstlerische Zukunft zu weissagen, Titus Ullrich, der Kritiker der 1848 begründeten Nationalzeitung in Berlin. Also von einer Stelle kommt diese Stimme, die in der Künstlerschaft kaum mitgezählt wird. 24 Jahre lang zieht das Bild umher, bis sich jemand findet, der es haben und dafür etwas aufwenden mag. Bis 1876, vier Jahre vor Feuerbachs Tode. Der glatte Mißerfolg des mit so hoher Hingebung und Zuversicht Geschaffenen wurde von dem jungen Künstler in einer Ganzheit seiner Bitternis erlebt, wie kaum noch eine fernere Enttäuschung. Seitdem hatte er ja den trübseligen Beistand der Präzedenzfälle. Es hatte so überaus viel Hoffnung, beides der Anerkennung und des Erfolges durch Verkauf, auf diesem Werke gestanden, welches dem begehrenden Publikum einen tüchtigen neuen Meister offenbaren sollte.

Am 7. September 1851 war der leidend umdüsterte Vater in Freiburg gestorben. Dem in Sorgen und in größerem Stolz geliebten Sohne hatte er einige besondere Zeilen als väterliches Abschiedswort hinterlassen. Tieftraurig trug der dem Sterbebett Ferne den Verlust. Alles war nun zurückgesunken, womit der

Abb. 27. Studienkopf (Nanna). 1861. Karlsruher Kunsthalle. (Zu Seite 93.)

Gedanke an den Vater in den letzten Jahren dessen nächste Lieben bedrückt hatte. Nichts ist zurückgeblieben, als ein verklärt schönes und edles Bild, in welches wir den Sohn sich immer noch findender und herzlicher vertiefen sehen, je weiter der Tag der harten Nachricht abrückt. Die verwitwete Mutter zog dann 1852 nach Heidelberg, der holderen und regsameren Stadt, von der sie sich den besseren Erfolg einer schriftstellerischen und musikalischen Erwerbstätigkeit versprach. Denn wie schon hiermit gesagt ist, zu dem Leide hatte der Tod auch die materielle Sorge gebracht. Leicht war der Familie auch früher die Laufbahn des Sohnes nicht geworden, der namentlich in München, obwohl ihn aus Anlaß des Faun-

bildes ein großherzogliches Stipendium für einige Jahre unterstützte, sehr viel verbraucht hatte. Doch von nun erst beginnt der Schatten der materiellen Behinderung in seiner ganzen Fühlbarkeit und Härte auf diese Laufbahn zu fallen. Wir wollen nicht im einzelnen bei dem verweilen, was deswegen all die Jahre bis 1863 bringen: bei den Opfern und Opfertaten der Mutter, der Heranziehung des kleinen Erbteils der Schwester Emilie, den schweren Gängen oder Briefen, die um ein Darlehn, eine Hilfe getan werden müssen, und immer wieder möglichst so, daß es Anselms Stolz und sein Wissen nicht bedrücken soll. Die absolute Schicksalsverbundenheit von Mutter und Sohn, die Eigenschaft dieses künstlerischen Existenzkampfes, daß beide ihn gemeinsam zu führen sich bewußt sind, der Glaube an seinen Genius als Lebensinhalt der Mutter machen alle diese schweren Dinge wieder zur Selbstverständlichkeit. Aber wir mußten das erwähnen, weil es als eine Hemmung andauert, die unerträglich nicht bloß im Kleinen die freie Verfügung, sondern auch das Emporstreben an sich, die Leistungsmöglichkeiten des Künstlers belastet. Mit tiefster Bewegung lesen wir seine wiederkehrenden Ausrufe, daß das lumpige Geld es sein muß, um deswillen er nicht vorankommen kann, tatlos stilliegen, seine Hände gefesselt sehen muß; was könnte er schaffen, wenn nur die Mittel für ein geeignetes Atelier, für Modelle da wären, für all das äußerliche Zubehör, worin er andere, oberflächliche, leichtverkaufende Künstler mit verschwenderischer Müheloſigkeit sich genugtun sieht! Herzergreifende Klage lesen wir, um seine besten jungen Lebensjahre, die ein herrliches Schaffen aus dem Vollen bringen könnten und die dahinrinnen und verloren werden, weil sie mit den kleinsten Gulliverstricken gefesselt sind. Und bei dieser individuellen Künstlernatur bleibt uns da nichts zur Entgegnung; sie war keine, die der Not bedurfte, um in rastloser Arbeit sich voranzukämpfen. Auch wenn wir der Meinung sind, daß sie das ganze Maß dessen, was sie geworden ist und gegeben hat, bei früh gefundener geräuschvoller Zustimmung wohl nicht aus sich entwickelt haben würde.

Ich erwähne mit Betonung noch ein kleines Bild aus dem Pariser Jahre 1851, das sich unter unseren Abbildungen als Nummer 5 findet. Es reproduziert gelesene oder gehörte Schilderungen, wie die Begräbnisse in Teilen Italiens durch vermummte Kuttenträger vollzogen werden. Aber das ist nur das Stoffliche, Zufällige. Im „Vermächtnis“ erzählt Feuerbach, er habe es in den Sterbetagen des Vaters gemalt, in Stimmungen des Gefaßtseins auf die freilich nicht so nahe gedachte Nachricht, und gerade an dem unbekannten Todestage habe er es vollendet. So haben wir in dem raschen Bilde ein eigentümliches Dokument, wie das Traurige, das andere scheu und stumm macht, in dem wahrhaften Künstler zu dem Zwange einer naiv bekennenden Beschäftigung wird.

Und darüber hinaus ist es ein packendes Dokument für die Ergriffenheit und düstere Macht dieser Stimmung. Das ist ein fabelhaftes Bild, diese summarische Komposition voller Rhythmus und Schwere, ein ganz aus allen Bedachtheiten weggerissener, tiefster künstlerischer Empfindungsmoment. Ein kleines Gemälde ganz für sich, wie von einer Spezialnatur, die in den alles andere vergessenden Tagen zu Worte kommt, wie gemalt von dem Impuls und der heftigen Intuition eines Goya, zu welchem doch, um es unnötig zu sagen, kein herleitender Faden zurückführt. Daß für Feuerbach selber das Bild, welches still in der Familie verblieb, eine eigenartige Rückerinnerung hinterließ, auch ohne den tiefeinschneidenden Anlaß, können wir daraus schließen, wie er von so vielen Bildern rascherer Entstehung gerade dieses in dem knappen Abriß des „Vermächtnisses“ erwähnt. —

Eine Art seelischer Lähmung folgte auf die erste Erbitterung nach dem Fehlschlag des Hafisbildes. Alle Hoffnungen seines Sanguinismus hatte Feuerbach hieran geknüpft und hatte gemeint, wenn es auch, in Paris ausgestellt, nicht viel bedeuten würde, so sei es doch für Deutschland reichlich gut. Er war im Sommer 1852 zu Besuch bei der Mutter in Heidelberg, völlig brach liegend,

Abb. 28. Studie zur Iphigenie. 1861.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 94.)

künstlerisch planlos, erst allmählich zurückerwachend zum Hinsehnen nach seiner Kunst, und damit nach Paris. Aber auch dort gewinnt er die beruhigte, zufriedene Stimmung des ersten Jahres nun nicht wieder. Die materielle Ungewißheit und auch schon die Not setzen sich in tägliche Münze um; seine Briefe an die Mutter bekommen, bei allem geistigen Unterschied der beiden Frauen, eine gewisse Ähnlichkeit mit jenen anderen, die der junge Gottfried Keller um das leidige Kapitel des Geldes und seiner Ausgaben herum an die seinige schreiben muß, erklärend, beschwichtigend und vertröstend, und die wir so teilnahmvoll und schwer ertragend lesen.

Im Sommer 1853 war Feuerbach abermals in Heidelberg. Die Verhältnisse hatten ihm so zugesetzt, daß er wohl oder übel bereit war, sich dort als Porträtmaler Barverdienst zu schaffen. Natürlich war es auf die Professorenwelt abgesehen. Aber sogleich das erste Bildnis (Prof. Umbreit) gefiel durchaus nicht. Die Wäsche des Herrn Geheimrats war von dem jungen talentvollen, aber noch unreif-genialen Maler nicht sorgfältig genug behandelt worden usw. (Dafür hat auf der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 dieses Jugendwerk mit seiner fest zupackenden und dabei noblen Charakteristik viel besondere Beachtung unter den 72 nebeneinander hängenden Feuerbachs gefunden.) — Es wurde der Mutter zurückgegeben; sie hat es dann viel später, wir können denken mit welchen Empfindungen, der Universität geschenkt. Von dem Professorensohne, der Maler geworden war, hinüber zu den Heidelberger akademischen Kreisen blieb vorderhand ein rechtes Unbehagen nach, zum mindesten bei ihm, und zwar sehr unverhohlen. Viel mehr als die ehrlichen Bücherphilister, die ihn wenigstens in Ruhe lassen, peinigen ihn die wohlmeinenden Kunstschwätzer; sein „grenzenloser Ekel an den Gesichtern", die ihm gute Ratschläge erteilen wollen, ist so groß, daß er alle Misere noch vorziehen will.

Mit die mühseligsten und die schlimmsten Tage seines Lebens fallen in den neuen Pariser Winter auf 1854. Die Mutter hat sich, das weiß er, pekuniär schon verblutet, und er muß sehen, wie er in der fremden Stadt sich durchbringt. Fünf Tage lang hat er einmal nichts als Brot zu essen; er erwähnt, daß er jetzt Porträts das Stück für fünf Franken male . . . Wie Bilder aus Murgers „Scènes de la vie Bohême" könnte so mancherlei sein, was sich aus diesen jungen Tagen andeutet, wäre nur auch die leichte Elastizität, der freier losgebundene Humor der Rodolphe und Marcel dabei, statt der Beschwerung durch den steten Gedanken an die Mutter und darüber hinaus durch reif und ernst aufgefaßte Verantwortlichkeit und Tradition. Andere Leiden oder Leidenschaften kommen hinzu, die gleichfalls nicht das Murgersche liebenswürdig-bescheidene Lächeln aufzubringen vermögen, Abgrundgefahren, die er nur andeutet, aber vor denen er um jeden Preis entrinnen will. Und eines Tages läßt er so gut wie alles im Stich, Studien, Bilder, Zeichnungen usw., und kommt mit schwerem Herzen, leichtem Gepäck nach Heidelberg zurück. Ganz weniges von dem, was er damals von seinen jungen Arbeiten notgedrungen zurückgelassen und in schwerlich erfreute Hand überantwortet hat, ist seitdem wieder zum Vorschein gekommen. Der Gemäldeplan, den er als solchen mitbringt und zu dem er in Paris schon verschiedene Entwürfe gemacht hat, ist der Tod des Pietro Aretino.

Mühsam kommt in Heidelberg sein Eigenbewußtsein wieder empor. Furchtbar viel muß niedergekämpft werden, bis aus dem Sichschicken in die Lage eine bescheidene Wiedererhebung und Fröhlichkeit wird. Er will nach Karlsruhe gehen, in die Landesresidenz, wo dem Sohne des großherzoglichen Professors doch manche Förderung werden muß und wo ein gütiger und zartsinniger Regent, Prinz Friedrich — der spätere Großherzog —, für seinen kranken Bruder die Regierung führt. Wir wissen seit dem Faunbilde, daß ein großherzogliches Mäcenatentum für die Feuerbachsche Familie keine Utopie war, wie denn auch schon nach Paris hin von dem Regenten die Rede gewesen war. Gedankengänge,

die mit ihrem drum und dran wahrlich nicht leicht zu tragen sind. In der Grundlage will der junge, stillgewordene Künstler sich von Porträts ernähren, und mit der dann noch verbleibenden Zeit und Kraft will er — sonst wäre das alles unmöglich — den Weg seiner Bestimmung suchen. Im April 1854 schlägt er seine Zelte auf in der badischen Residenz.

Für Feuerbachs Beziehungen zu Karlsruhe wird die Darstellung des hier beteiligten Allgeyer zu einer einseitigen Beschuldigungsschrift, die sich unbewußt leichtherzig auf die alten vagen Vermutungen stützt. Sehr erwünscht daher stellt eine Schrift von A. v. Oechelhäuser die Beziehungen zu der Hofbehörde so, wie sie sich in den Akten ausnehmen, fest. Einige sonstige Streiflichter verdanke ich persönlichen Mitteilungen von K. Lessings ältestem Sohne, Herrn Professor Otto Lessing, dem Bildhauer.

Karlsruhe, das heute zu den regsamsten und liebenswürdigsten Großstädten in Deutschland gehört, bot damals noch das gemütliche Bild der fächerförmig regelmäßigen Straßen, gutenteils mit grünen Alleebäumen, durchweg mit zweistöckigen Häusern und mit ziemlich viel Gärten in der Stadt, und nach der Seite seines Publikums betrachtet, erfreute es sich wesentlich einer Zusammensetzung von Räten, Revisoren, Subalternen, Pensionären und Beamtenwitwen. In seinem anziehenden Buche „Erinnerungen an Gelehrte und Künstler der badischen Heimat“ (Leipzig, 1902) erzählt Professor Hausrath von den Karlsruher Tagen Anselm Feuerbachs und J. V. Scheffels und bestätigt die eigenen Angaben des ersteren, wie er es verstanden habe, sich bei den guten Karlsruhern so besorgniserregend wie möglich einzuführen. Erstlich — in diesen Jahren des ängstlichen Bürgerfriedens nach der Revolution! — durch einen Radmantel mit rotem Futter, was ihm bei dem geschwinden Witz der Karlsruher den Namen Fra Diavolo eintrug. Und zweitens dadurch, daß er auf dem Wochenmarkt Modelle suchen ging und geeignete — oder vielmehr ungeeignete — Personen aufforderte, ihm für seine Blumenmädchen usw. im Atelier zu stehen.

Die Stadt wollte oder richtiger sollte damals werden, was sie heute auf den künstlerischen und verwandten Gebieten ist; unter dem Prinzregenten entfalteten sich Theater und technische Hochschule, der Plan einer Kunstschule stand schon in der Ausführung. Das gnädige Wohlwollen des Regenten wurde tatsächlich dem jungen Maler entgegengebracht, der aus guter Familie und Sohn eines verstorbenen großherzoglichen Professors war. Der hohe Herr hat ihm dieses Wohlwollen lange Zeit zu bewahren gesucht, es immer wieder aufleben lassen; ja er hat mehr als einmal die private Empfindung ausgesprochen, daß dieser Maler ein großes Talent sei oder daß er ein Genie verheiße. Ich glaube das Verhalten und die edelmütigen Absichten einer wahrhaft schönen Fürstengesinnung dadurch noch heller ins Licht setzen zu dürfen, daß am badischen Hofe die Torturen, die aus den Kaspar-Hauser-Mären entstanden, sehr schwer getragen worden sind. Der Großvater unseres Künstlers war aber derjenige, der zuerst sein Ansehen eingesetzt hatte für eine an dem Findling verübte badische Schuld; gerade 1852 war seine Biographie erschienen, worin genaue Nachricht hierüber nebst der von uns S. 18 erwähnten Denkschrift für Kaspar Hauser enthalten war.

Anfänglich war Feuerbach guten Mutes. Auch von Seite des Publikums war Interesse für ihn da, wenn auch überwiegend in der bekanntlich niemals „so böse gemeinten“ Form des residenzlichen Klatschvergnügens und des gebildeten Absprechens, welchem desto glatter imponiert, was „weither“ ist oder sonst das Schaumschlagen versteht. Was haben nicht J. V. Scheffel und seine eifrige Mutter in denselben Jahren einstecken müssen über den Trompeter von Säckingen, von dem sich doch ein Menschenalter hindurch ganz Deutschland so hell und gern erfreuen ließ! Und sieht man nicht noch heute denen, die als engste Landsleute „näher“ über Scheffel zu urteilen meinen, ein halbes Achselzucken an? Das ist nun zwar nicht bloß karlsruhisch, sondern ebensogut schwerinisch oder detmoldisch, gehört

Abb. 29. Studie zur Iphigenie. 1861.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 94.)

überall zu einem derartigen Milieu hinzu; als Scheffel fürstenbergischer Bibliothekar in Donaueschingen war, wußte dort kein Mensch, daß er einen Trompeter und einen Ekkehard geschrieben habe, man wußte bloß, daß er aus der Residenz sei und Herr Dr. Scheffel oder Herr Bibliothekar angeredet werde.

Aus der Karlsruher Zeit liegen keine Handzeichnungen Feuerbachs vor. Studiert und eingeheimst war in Paris genug und in Karlsruhe wäre, wie schon angedeutet, auch spröder Boden dafür gewesen. Dafür entfällt eine ganz erstaunliche Fülle von Gemälden auf dieses eine Jahr, über vierzig. Die Karlsruher kamen gar nicht zu Atem; beschäftigt hat er sie genug im dortigen Kunstverein, den er sozusagen allein versorgte, und durch das Redenmüssen, Redenkönnen über ihn und seine Bilder. — Die Anfänge waren ganz vielversprechend, zumal der Regent das Zeichen gab. Er kaufte sofort ein Blumenmädchen, das er auf sein schönes Sommerschloß, die Insel Mainau im Überlinger See, verbringen ließ. Es

Abb. 30. Garten des Ariost. 1862. Schacksche Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 99.)

folgte dann noch ein bedeutender landesherrlicher Auftrag: acht Sopraporten für das Karlsruher Schloß, allegorische Kindergruppen, von denen vier die schönen Künste, vier andere die badischen Landeskreise darstellen.

Daneben der bürgerliche Hauptgönner durch Bestellungen war der Hofkonditor Fellmeth. Dieser Mann verdient herausgehoben zu werden, weil ihn keine Eitelkeit oder derlei veranlaßte, sondern weil er sich selber folgte. Er war in jungen Jahren in der Welt herumgekommen, hatte in Paris und anderswo seine Augen aufgetan und sich nicht, wie so viele, die Freude dessen, was er fand und sah, durch unfruchtbare Lese- und Fragebildung verkürzen lassen; er fand recht, was ihm gefiel, und Feuerbachs Art gefiel ihm, gab ihm etwas. Auch andere hatten ähnliches Interesse für ihn; wir geben in Abb. 8 ein solches mittelgroßes Gemälde, das von dem Karlsruher Besitzer nachmals auf seine Tochter vererbt worden ist.

Ohne Begeisterung und ohne Schmerzen von Feuerbach gemalt, entsteht in Karlsruhe eine lange Reihe von Zigeunerinnen, Genrebildern mit kleinen Mädchen

oder Kindern, Bildnissen, Gesellschaftszenen im Kostüm, Landschaften mit Dianen und badenden Nymphen. Unser Künstler ist beruhigt, geht ganz gern in Gesellschaft, unterhält sich dort mit leichtem Behagen, unterhält auch die Anwesenden als geistvoller Mensch mit flüchtigen Ansätzen damaligen Humors. Und ist der Meinung, es wird schon alles werden. Das Größere soll auch kommen, es wird gleichzeitig schon geplant und in Angriff genommen. Es ist zu dieser Zeit durchaus nichts Herausforderndes in ihm; Professor Hausrath erwähnt die sanfte Milde und feine, fast weibliche Zurückhaltung, wodurch er die überraschte, die ihn richtig kennen lernten. Empfindlich und unbehaglich ist er zeitlebens überhaupt nur unter Künstlern gewesen, weil er wußte, er, der so viel Äußeres entbehrte, was sie hatten, wolle und könne Besseres als sie, und weil er immer fürchtete, sie könnten auf ihn herabblicken, ihn demütigen wollen.

Die Kunstschule kam nun auch in Gang, Schirmer zog als ihr Leiter in Karlsruhe ein. Er kannte, wie wir wissen, Feuerbach von Düsseldorf, wußte, daß mit ihm ein Künstler in Karlsruhe vorhanden sei, kam mit der Absicht, ihn zu protegieren. — Das Gemälde, vor welchem Feuerbach sich über jene Bilderdutzende, die bloß etwas einbringen sollten, vertröstete, war der schon erwähnte Tod des Pietro Aretino (Abb. 9). Vor ihm erlebte er seine Befriedigung, seine Freuden, so daß er den Mißerfolg des Hafis zu vergessen begann; aus ihm eigentlich schöpfte er die gelassene und umgängliche Ruhe, womit er das Karlsruher Leben nahm. Im Anfang November 1854 ward dies neue, sein zweites Hauptgemälde fertig. Zuerst sahen alle Auspizien günstig aus; der Galeriedirektor Frommel lobte es, der Regent und die Prinzen kamen es zu sehen, Schirmer beantragte in der amtlichen Kommission den Ankauf für die Galerie. Ausgestellt wurde es auch; und durch diese Ausstellung schlug nun das Für und Wider der Residenzler, die sich bisher über Feuerbachs Kunst gebildet gestritten hatte, in eine entschiedene Ablehnung um.

Das Bild behandelt den Vorgang, wie der als Schriftsteller und als Mensch gleich üppige und frivole Pietro Aretino — dieser von allen geeignetste Mann, wenn man die Kehrseite der Hochrenaissance, das Schmarotzertum an ihrer geistigen Höhe und Lebenskultur sucht — bei einer Gelageszene mit schönen Frauen Venedigs mitten aus dem epikuräischen Frohgenuß den jähen Tod findet. Es ist, wenn auch nicht das am stärksten dramatische, so doch das heftigste von Feuerbachs Bildern, und insofern steht es in vollem Gegensatz zu dem Hafis, fällt noch wieder aus dem Grundsatz heraus, den er für bewegte Szenen sich längst mit Vollbewußtsein vorgezeichnet hatte: in edler Einfachheit desto bewegender zu sein. Paris hatte ihn so ruhig, dieses tiefbürgerliche Karlsruhe nun wieder so leidenschaftlich in seiner Kunstsprache gemacht. Warum er gerade diesen Gemäldeplan aus Paris übrig behalten hatte, das läßt sich, ganz unsicher, nur divinieren. — Es ist vielleicht nicht unrichtig, dem Mißerfolg des Hafis einen Einfluß beizulegen, daß Feuerbach noch wieder so im Drastischen den Ausdruck sucht. Denn wir dürfen es aussprechen, daß er zu dieser und anderen Zeiten keineswegs so spröde gewesen ist, um erst einmal Beachtung und Anerkennung zu erzwingen, sich nicht auch anpassen zu wollen, soweit er sich damit nichts vergab und auch so ein Ganzes hervorbrachte. Das ist hier. Zu einer solchen schonungslosen Sprache paßt der Mann Aretin, und der Vorgang. Geschlossen zusammengedrängt in glänzende Architektur, über die das Mondlicht milde hereinstrahlt, erblicken wir die Szene des Gelages. Mit energischer Momentanität und mutiger Wahrheit ist der Augenblick gepackt. Wie der Mann hinstürzt, die Mandoline ihm wegfällt, die haschende Hand das Tischtuch mitreißt, die Mitanwesenden teils noch achtlos in der Sekunde befangen sind, die dem Sturz vorhergeht, teils diesen erschreckt mit ansehen, aber ohne schon ganz zu begreifen, ohne schon zu wissen, wie das Entsetzen sie im nächsten Augenblick auseinanderjagen wird, — das alles ist überaus stark und wahr gegeben. Auch in den kompositionellen Steigerungen

Abb. 31. Bildnis einer Römerin (Nanna). 1861. Schacksche Galerie.
Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 99.)

der rechten Hälfte des Bildes findet die Gedrängtheit dieser Darstellung ihre vollkommene Entsprechung und künstlerisch-logische Ergänzung. Weder in der Architektur, der Anordnung des Ganzen, noch in der Einzelgestaltung der Figuren ist nachwirkender Pariser Einfluß Veroneses, den er dort kopiert hatte, zu verkennen. Gewiß ist es eine Schreckensekunde aus einem zeitlichen Geschehen, was sich da vor uns begibt. Aber darum doch keine Illustration anstatt eines Gemäldes, wie so oft. Die Erzählung ist aus, es bleibt nichts mehr zu fragen, was im nächsten Momentsein wird; Vergangenheit, Gegenwart und nächstkünftige Folge sind in künstlerische Einheit zusammengefaßt.

Das war nun freilich keine Genreidylle, was er den Karlsruhern diesmal vorsetzte. Sie hatten auch schwerlich eine genauere Vorstellung von der Person des Aretino, und das ist hier nicht unwesentlich. Das Bild sei kraß, sagten sie. Damit war das Urteil gefällt. Auch daß zu der inneren Wahrheit der Szene die Art des Vortrags, die lokaltönige, ins Violett changierende Farbengebung in fast raffinierter Weise gestimmt war, daß sie durch kalte Aufrichtigkeit mit dem Inhalt harmonierte, ward nicht als Verdienst begriffen, sondern lediglich als ein Abweichen oder Versagen. Die konventionellen und vermeintlich glänzenden Farbentöne, die man von den Hofmalern und Günstlingen des badischen Geschmacks gewöhnt war, fand man hier nicht und man war beleidigt, daß sie nicht gewollt worden waren. Daß man einen starken Eindruck von der Realität dieses Bildes in allen Beziehungen empfing, daß es überzeugte, daß es packte, war man himmelweit entfernt, sich nach der richtigen Seite klarzumachen und auszulegen. Man verstand es lediglich dahin, daß das Bild ungewöhnlich, herausfordernd, verletzend sei. Die kleinen Bilder, wofür Feuerbach bei den Karlsruhern Freunde gefunden hatte, rächten sich, indem er ihnen entrinnen wollte. Die erwähnte Kommission für die großherzogliche Galerie, worin Beamte mit Künstlern saßen, vereinigte sich, indem sie den von Schirmer beantragten Kauf des Bildes ablehnte, mit dem Publikum, sofern nicht diese Kräfte selber schon den Ton des öffentlichen Urteils hatten stimmen helfen.

Feuerbach hatte das Bild nun zwar nicht für die Galerie gemalt, sondern für die Pariser Weltausstellung von 1855, wohin das Großherzogtum einen ganzen Eisenbahnwagen mit Erzeugnissen seiner Maler — die übrigens gutenteils nicht in Karlsruhe lebten — sandte. Jener badischen Künstler, die wesentlich von großherzoglichen und fürstlich fürstenbergischen Aufträgen, sowie vom Fremdenverkehr in Baden-Baden gediehen und für deren Gesamttypus die in allen Landeskunststätten wohlvertretene Konstanzerin Marie Ellenrieder, unübertroffen durch süßliche Gruppen und fromme Himbeerfarben, ihren Namen als den meistcharakteristischen herzugeben pflegt.

Für dieselbe Pariser Ausstellung war Feuerbachs Versuchung des heiligen Antonius bestimmt, die mit dem Aretino entstand. Es war berechtigt, wenn er verteidigend davon gesprochen hat, die Versuchung gewiß „nobel" aufgefaßt zu haben. Ohnehin ist es gar nicht im engeren Sinne das Weib als solches, sondern deutlich genug die allegorisierte schöne Welt, die die Überreizung des jungen Mönchs verwirrt. In visionärer Weise, zum erstenmal bei einem wichtigeren Bilde mit stärkerer Heranziehung des Landschaftlichen, ist der Vorgang dargestellt, interessant die Komposition in ihrer kecken und gewagten, aber wiederum mit sicherer Empfindung gelösten Verteilung. Aber nun — was Karlsruhe sah. Die versuchende Gestalt, die sich in der Dämmerstimmung vom düster glühenden Abendhimmel abhob, war nackt. Derartiges war nun freilich auf unzähligen alten und neuen Bildern zu schauen und machte auch niemandem ernstlich etwas aus. Es liegt jedoch in der Natur der Kunstsimpler, das, was sie, unter der Firma eines nicht anfechtbaren Namens präsentiert, so schmunzelnd gerne sehen, plötzlich nicht verantworten zu wollen, sobald sie sich Gönner oder Kritiker fühlen. Von diesem Feuerbach, der unter ihren Augen lebte, wurde nun einmal vor allen Dingen verlangt, bescheiden und wohlanständig, „sacht stets und bedacht stets", wie Scheffels Revisor zum Kreisamtsphysikus flüstert, zu sein. Man kam vor der „nackten Person" überhaupt nicht zum Bilde, man war gesellschaftlich so einig; es gab nun auch Leute, die religiöse Skrupeln bekamen, obwohl nichts verständnisvoller im Sinne der alten Askese gedacht sein und sich enger an alte legendarische Versionen anschließen konnte, als eben diese Symbolisierung des mundus, der Schönheit der irdischen Welt. Der Geheime Hofsekretär Kreidel soll dem Künstler gesagt haben, es sei eine „Unverschämtheit, zu einem solchen Bilde Seine Königliche Hoheit einzuladen", und die Ministerialkommission, welche

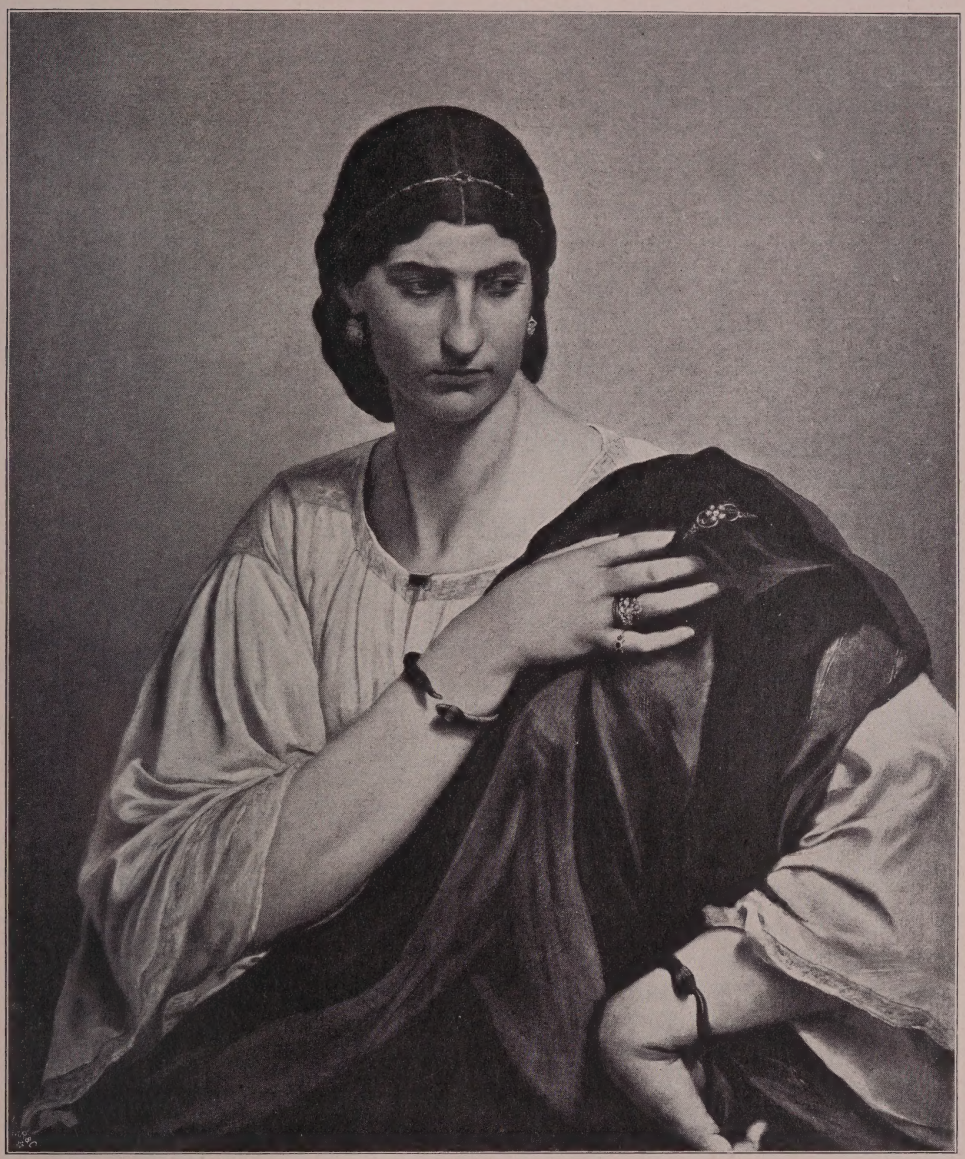


Abb. 32. Bildnis (Nanna).
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 101.)

die Bilder für Paris aussuchte, entschied, daß aus den obwaltenden Bedenken die Sendung nach Paris nicht möglich sei. Das traf den ahnungslosen Künstler so, daß er im Trotze tat, was er nachmals lebhaft beklagt hat und wir nicht minder beklagen, da es ein höchst interessantes Werk aus seiner Werdezeit vernichtet hat. Lange hatte er in trüber Betäubung vor seinem Bilde gesessen, dann fuhr ein verwirrter Zorn auf, und nachdem er mit dem Pinsel die ganze Leinwand zugestrichen, schnitt er sie in Fetzen und steckte alles miteinander in den Ofen. Eine kleine Daguerreotypie ist übrig geblieben, wonach man eine Art photographischer Rekonstruktion vorgenommen hat (Abb. 10). Neugestaltungen des Bildes, an die sich Feuerbach, als er über das Erlebnis ruhiger geworden war,

noch wieder gemacht hat, sind Entwürfe geblieben (Abb. 11 u. 12). Die zuerst gemachte kommt über die Befangenheit, die man ihm glücklich beigebracht hatte, nicht weg und ist wenig wohltuend; die zweite kündigt im Versuch Größeres an, als das vernichtete Bild gewesen war.

Natürlich unterblieb auch die amtliche Sendung des abgelehnten Aretino nach Paris. Und mit ihrem Knochenfinger pochte wieder einmal die Sorge an die Tür. Es waren Tage, wo er nicht aß, wo er dumpf der Wut und der Verzweiflung preisgegeben war. Die unbefangen vertrauende Stimmung Menschen und Behörden gegenüber, die in seinen ersten Karlsruher Tagen gewesen war, ist damals ein für allemal verloren gegangen. Von dem Ergehen mit dem „Hafis" hatte er sich noch wieder erholt, und auch hiervon richtete er sich künstlerisch nur höher auf. Aber nach außen hin, „zuständigen" Gewalten gegenüber, blieb eine erregliche Disposition zum Zorn und zum Argwohn übrig.

Das war so, wenn es sich auch zu vieler Demut noch wieder überwand. Von der Seite der entscheidenden Karlsruher Stellen und Künstler, wie ähnlich auch beim Publikum, wurde allmählich empfunden, daß am Ende doch an Feuerbach ein Unrecht geschehen sei. Und daß es freundlich sein würde, ihn irgendwie zu entschädigen. Die geängstigte Mutter hatte sich an Schirmer gewandt. Mit diesem wurde eine Aussprache zustande gebracht. Er setzte sich bei dem Regenten ein, an diesen erging ein Bittgesuch wegen eines Auftrags für Italien. Prinz Friedrich ging in gnädigster Weise auf den Plan mit Italien ein. So wie die geplante Vergünstigung dann unter Einfluß Schirmers spezifiziert wurde, war freilich die Absicht dabei, nicht bloß die Stimmung des Gekränkten, sondern auch dessen Berufsauffassungen durch eine fühlbare sanfte Leitung zu verbessern. Unter anderem enthielt des allzeit etwas seelsorgerischen Schirmer amtliches Gutachten den Satz, es möge Feuerbach „angedeutet werden, daß selbst die genannten großen Meister zuweilen in Erweckung sinnlicher Ergötzlichkeiten die Grenzen sittlicher Endbedeutung eines jeden Kunstwerkes übersprungen und darin gerade nicht als Vorbilder zu betrachten seien". Im April wurde Feuerbach der Entschluß des Regenten überbracht, ihm ein Stipendium von 1000 Gulden für Italien zu bewilligen, wofür Kopien dortiger Meisterwerke zu liefern seien, die erste nach einem Vierteljahr. Zuerst, so wurde vorausgesetzt, sollte er nach Venedig, später vielleicht nach Florenz und Rom gehen. Das ist der Auftrag, der infolge des Verlaufes, den die Dinge nahmen, Feuerbach für immer von Karlsruhe, überhaupt von Deutschland weggeführt, ihn äußerlich und innerlich an Italien gebunden hat. Ein anderer als er wäre in Verfolg dieses Stipendiums, weil fürstliche Gnade sich gerne auf immer dieselben Empfänger kumuliert — überhaupt weil alle solche Wohltat nur durch Neuauflagen ihre Vergeblichkeit abwendet —, schließlich ein großer Herr mit Amt und Rang in Karlsruhe geworden. Also insofern ist ja alles gut, wie es geworden ist.

Feuerbachs Reise nach Italien und ersten Monate daselbst erhalten noch ein besonderes biographisches Interesse dadurch, daß sie in der Gesellschaft J. V. Scheffels erlebt worden sind. Die zwei kannten sich aus Heidelberg, wenn auch nicht intim. Scheffel hatte gerade den „Ekkehard" abgeschlossen, der ihm, anfänglich gegen den eigenen Willen, aus den Vorbereitungen für eine germanistische, rechtsgeschichtliche Habilitation in Heidelberg entstanden war. Er war ja selber eine halbe Malerseele, insofern als er sich eine Zeitlang dieser Kunst aufs ernsthafteste zugewendet hatte und sie noch immer nicht leicht verschmerzte. Wie aus der Habilitation der „Ekkehard", so war ihm früher aus seiner Malerfahrt nach Italien der „Trompeter" entstanden. Von diesen Neigungen und verwandten Schönheitsinteressen abgesehen, verbanden den jungen Dichter und den jungen Maler die ungefähr gleichen Gefühle gegenüber Karlsruhe. Es war die Vaterstadt Scheffels, der bei dortigen Ferienbesuchen immer bestrebt war, möglichst wenig von den Mitbürgern gefunden zu werden, und aus den Mansarden

Abb. 33. Iphigenie. 1862. Darmstädter Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 94.)

des Elternhauses seine Verschanzung machte. Er stand in seiner besten Entwicklungszeit, auf dem Wege, der vom „Ekkehard“ zu dem nicht vollendeten großen Minnesängerroman führt, von dem der „Juniperus“, die weitaus künstlerischste Leistung Scheffels, sowie Gedichte in „Frau Aventiure“ die zustande gekommenen Bruchstücke sind. Am 4. Juni 1855 reisten die beiden von Heidelberg über München nach Venedig ab. Der eine, Feuerbach, glückselig vor Erfüllung und Verheißung nach so viel Mißgeschick; der gut drei Jahre ältere Scheffel noch keineswegs auf Erfolge zurücksehend, was freilich erst erläutert werden muß. Der „Ekkehard“ muß ja fürwahr als ein Spezimen der äußerlichsten Abhängigkeiten im Literaturerfolg gelten, da erst unter den Händen des dritten Verlegers, der diesen bleiernen Ladenhüter kaufte, aus ihm das deutsche Volks- und Jugendbuch der Zeit um 1870 wurde. Der ehemalige praktische Jurist, ehemalige Habilitant, ehemalige Kandidat der Malerei und zweimal aufgetretene Dichter war schon von manchem trüben Zweifel, auch im tieferen Lebensgehalt, gequält. Wenn vorhin gesagt wurde, er befand sich auf dem Wege zu seinen verheißungsvollsten Schöpfungen, so ist damit der zweifellose Anstieg des Künstlers in ihm gemeint; die Schwungkraft, die in dem Neunundzwanzigjährigen war, hat keine Erholung und Verstärkung mehr gefunden.

Die gemeinschaftliche Reise hat zwischen Scheffel und Feuerbach keine sehr lebendige Freundschaft begründet. Wohl aber ward das gegenseitige Entdecken und Sichannähern ein durchaus sympathisches und schönes, und desto gesicherter, als immer etwas Abstand verblieb. Für ein Mehr hatten beide zu viel mit sich selber zu tun, und so, daß keiner dem andern helfen konnte. „Es war mit Scheffel eigen,“ schreibt Feuerbach später nach der Reise, „wir sind und bleiben Freunde und haben gegeneinander eine gewisse Haltung beobachtet, die unsere Freundschaft dauernd macht, und doch tut mir jetzt die Einsamkeit wohl . . . Ich wage kein Urteil abzugeben über Scheffel; er kam mir innerlich, trotz der Frische, krank in etwas vor. Man sah ihm ordentlich den Kummer an, mit dem er sein Wirken und meins verglich . . . Er wartete in Deutschland auf Stimmung, dann dachte er, Venedig sei der Ort, in Venedig — Toblino, und von da trieb's ihn nach Meran. Ich verstehe diese Art, aber sie geht gegen meine Natur, und gesegnet sei die Malerei!“ Neben dem Gefühl von Resignation, womit der gewesene Maler auf den tatbegeisterten jüngern sehen mußte, war es ja Scheffels Verhängnis, daß mit auf die Welt gebrachte Anlagen — ähnliche, wie sie in dem Vater Feuerbach, dem Professor, sich geltend gemacht hatten, aber in dem Sohne wieder zurückgetreten waren — in ihm zur schleichend lähmenden Wirkung gelangen sollten. Diese in Scheffel liegenden Hemmungen sind von anderen und auch von mir, in einem ausführlichen Aufsatz über seine Donaueschinger Zeit, reichlich erörtert worden. Und dennoch hat Scheffel alles erlangt, ist ihm alles zugefallen, was der andere, der in obigem Briefe als der glücklichere schreiben darf, sich zeitlebens versagt gesehen: sieghaften Ruhm seiner Kunst und deren Gewinn. In zartester Weise hat Scheffel, zuerst nach Venedig hin, später von Donaueschingen aus, durch Allgeyers selbständiges Vorgehen aufmerksam gemacht, dem einstigen Reisebegleiter pekuniär geholfen, auch mit hohen Freuden Feuerbach bei dessen Durchreisen zu sich eingeheimst. Und als man im Jahre 1880 auf dem Nürnberger Friedhofe den Jüngeren zur Ruhe bestattete, da bannte die Augen der Leidtragenden der Kranz, von dem einer dem anderen sagte, der in Deutschland berühmteste Dichter habe ihn gesandt; auf der Schleife stand geschrieben: „Dem teuren Meister Anselmus ein letzter Gruß.“ —

Wir haben die beiden bei Antritt ihrer Reise verlassen. In München erkältet sich Feuerbach, und als „liebenswürdigster aller Krankenwärter“ behandelt ihn Scheffel mit eigenhändigem Senfteig. Dann erst, in der Herrlichkeit der gemeinsamen Wagenfahrt zum Brenner hinauf und die südlichen Täler abwärts, Tag für Tag nahe beisammen, entdecken sie sich richtig, schließen sich gegeneinander auf.

„Scheffel," berichtet Feuerbach, „ist ein feiner, liebenswürdiger Mensch, und wenn ich an alle die Gespräche im Wagen denke, so weiß ich nicht, was schöner war, die Mitteilung in stiller Begeisterung, oder die Natur, durch die wir fuhren." Echte Künstlerworte Feuerbachs, immer realistisch-momentan und wiederum sofort zum Ganzen abklärend, schildern in den Briefen das touristisch und malerisch Erlebte dieser Fahrt. Um dann auszumünden in die Eindrücke von Venedigs phantastischer Märchenherrlichkeit. Ein dicht gedrängtes Staunen, ein Wachsen im Fluge, weil alles Schauen und Staunen auch rasches Begreifen zu werden vermag. Ein Begreifen, das über das bewegte und bewegende Einzelne hinweg schon zu dem Ruhenden gelegt, das hinter diesen Dingen ist. Mit vollen Zügen

Abb. 34. Skizze zur Pietà.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 104.)

trinkt die Seele des Künstlers das erstmals geschaute Italien und verfällt ihm zu eigen.

Feuerbach in Tizians Garten, mit Scheu ein Rosenblatt abzupfend, um es der Mutter zu senden — ein Bild, wie von ihm selber gemalt. Das Erleben in diesen Tagen ist schon das besondere des Künstlers, über den ganze Sturzbäche von Erkenntnis herabgießen. Aber sie betäuben ihn nicht mehr. Aus dem ungeduldig gedrängten Schauen wird schon neue Klarheit, innere Heiterkeit; eine hinzugewonnene Welt von Ideen, von Grazie und Ernst tritt in ihn ein und breitet sich aus. Wohl werden begehrliche Bilderpläne in ihm lebendig. Überaus reizvoll schildert er einen solchen, der wie fertig dasteht, als ein weiterer von den wenigen, die niemals geworden sind: wie Venedig im Jahre 1204 die in Konstantinopel geraubten ehernen Rosse heimführt, um sie über dem Portal von S. Marco aufzustellen. Poetisch und heiter soll es werden; auf den Rossen sitzen schöne Knaben mit Kränzen, die die Banner Venedigs tragen; ringsumher gemessene Nobili, wundersame Frauen, Musik, schöne Gondoliere, die Kostüme, die Architektur.

Aber diese Tage sind ohne Unklarheit und Schwanken. Seine Aufgabe ist die für den Prinzregenten bestimmte Kopie. Und von der baldigen Lieferung hängt die Weiterzahlung ab. Er wählt aus Schirmers Nennungen tizianischer Werke die „Himmelfahrt Mariä" in der Akademie, die „Assunta"; an sie reicht hier kein anderes Werk. In der Arbeit vereinigen sich Pflicht und Friede und des Künstlers Gewissen; danach wird jenem selbstgesehenen Bilde seine holde Stunde schlagen. — In Karlsruhe wäre man mit einer

Abb. 35. Studie zur Pietà.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 104.)

mäßig großen Kopie ganz zufrieden gewesen, erwartet eine solche. Aber der hier kopiert, ist kein armselig seinen Revers herunterhaspelnder Stipendiat. Kunstwerke haben ihr Maß in sich, nicht in der Kleinheit einer praktischen Erwägung. In der halben Größe seiner Herrlichkeit schafft er die Wiedergabe des Gemäldes. Und zugleich transponiert er dasselbe. Es ist in seiner Farbengebung für eine dunkle Kirche gedacht gewesen; da aber die Kopie anders hängen wird, so gilt es bei dieser den Ton derartig zu stimmen, daß in der Beleuchtung, die das Nachbild erfahren wird, wieder diejenige Wirkung entsteht, die Tizian gewollt hat.

Abb. 36. Pietà. 1863. Schacksche Galerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 103.)

Wieder bewilligt der Regent, für Materialauslagen, 200 Gulden. Feuerbach meldet und motiviert an Schirmer schon am 6. Juli, nach einem Monat, daß er in einem Vierteljahr nicht werde fertig sein können, und Schirmer teilt dieses Schreiben dem Geheimen Kabinett mit. Bis Mitte Oktober, in etwas mehr als vier Monaten wird das mächtige und vielgestaltige Gemälde von seinem malenden Schüler bewältigt. Ja einem Schüler, voll Empfängnis und Respekt. Was müssen das für elende Stümper sein, die mit einem Tizian im Handumdrehen glauben fertig zu sein. Aber dann, von dem Venezianer aus, weiter! „Mein Wille ist unbeugsam und meine Hand hat das, was man Fertigkeit nennt; auch arbeite ich mit Lust. Dann möchte ich nach Parma, auf einen Monat, um den ersten aller Maler, den Correggio, zu studieren. Habe ich diesen erfaßt, dann werden meine Bilder keine Veroneses sein" — wohl irgendeine bittere Zurückerinnerung an den Tod des Aretino —, „denn Correggio hat alles, was ein Menschenherz bezaubern kann, Schmelz, Anmut, glühende Farbe. Aus diesen dreien heraus entwickle ich dann meine eigene Anschauung durch Naturmalen und richtiges Erfassen dessen, was in mir ist ... Gesegnet sei die Stunde, die mich Herr der Technik werden ließ, um jetzt dem Geiste unbeirrt nachgehen zu können." So hören wir bekannte Begriffe einer geschlossenen künstlerischen Methodologie wiederkehren, deren Werden wir schon in den jungen Düsseldorfer Jahren beobachten konnten.

Abb. 37. Studie zur Iphigenie (vgl. Abb. 33).

Zuletzt hatten ihn, mitten im freudigen Erfüllen seiner sich vollendenden Aufgabe, Beargwöhnungen seines Fleißes aus Karlsruhe demütigend gequält. Wohl mit aus Anlaß des kurzen Erholungsaufenthaltes, den er, wieder mit Scheffel zusammen, im Kastell Toblino nahm, das so malerisch erbaut ist in dem hochgelegenen kleinen Toblinersee (an der Alpenstraße von Trient nach Arco). Beide Gefährten hatten trotz Cholera, fürchterlicher Moskitoplage und Malariaanfällen Feuerbachs im sommerlichen Venedig ausgehalten, Scheffel auf der Bibliothek für seinen großen Plan eines Romans aus Tizians Zeit, Feuer-

Abb. 38. Studienkopf. 1861.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 102.)

bach in der Akademie, bis seine Arbeit in fertiger Untermalung stand. Jetzt hatte sie also einfach zu trocknen und er konnte, nach seiner gewissenhaften Art, so bald nichts daran tun. Dazu war er so verbraucht, daß er einmal vor Ermüdung von der Staffelei fiel. So machen sich die Freunde ins Gebirge auf und entdecken das ihnen bis zu dem plötzlichen Anblick unbekannte, auch heute noch wenigen bekannte Kastell, im See, inmitten der wilden und großartigen Bergwelt umher. Beide haben sie es auf ihre Art beschrieben. Scheffel in einem Aufsatz im Frankfurter Museum. Das Gebäude schön in Form und Schmuckmotiven, mit einem leisen Anflug von Verfall, im oberen Stockwerk des Hofes eine zierliche Loggia, von toskanischen Säulchen und Rundbogenstellungen umbaut, alles „als ob es lediglich in Beziehung auf deutsche Jünger und Verehrer der edlen Künste in den grünen See hineingestellt sei", auf den die türmenden Felsmassen und der blaue Himmel herniederschauen. Seltsam zusammengewürfeltes Volk im Hause, Landmesser, Jäger, Kapuziner, neugierig schöne Frauengesichter tauchen auf und verschwinden; im weißen Negligékittel wandelt der Padrone mit vielversprechendem Weingesicht. Nach einer gewaltigen Anrede von Scheffel entschließt sich der zögernde Alte, die beiden Pittori auf gutes Vertrauen dazubehalten und ein Quartier für sie zu ermöglichen. — Zu den Durtönen von Scheffels vergnügter Schilderung stehen in feinen Schattierungen die Bilder von Toblino, welche in Anselms Briefen enthalten sind. So, wenn er die erste Sonntagsfrühe beschreibt. „Auf einer Eisenstange unter den Bogen saß ein Schwälbchen und sang mit ganzer Inbrunst. Vor uns ging der Kapuziner in brauner Gewandung langsam auf und ab und las im Brevier; durch die offenen Fenster blitzte der See im hellen Sonnenschein auf, und die Berge standen in zitternder Luft. — Wer da nicht gesund wird, der bleibt ein kranker Mann sein Leben lang." Er malt den ganzen Tag in der Natur und fühlt sich bei der wachsenden Sicherheit im Landschaftlichen unbeschreiblich glücklich. „So vereint sich alles im Leben, Landschaft, alte Bilder, Assunta,

und wenn das nicht seine Früchte trägt, dann weiß ich es nicht." Für beide aber sind diese drei Wochen die Zeit eines Vollbehagens in Schönheit und Freiheit geworden, wie sie sie trotz ihrer jungen Jahre nachher nie wieder erlebt haben.

Und aus der Fülle seiner frisch erholten Stärke und Freudigkeit möchte Feuerbach dann etwas schenken, als er nach Venedig zurückgekehrt ist. Der Großherzog — oder vielmehr noch Regent — führt als junge Gattin die Tochter des Prinzen von Preußen heim in sein badisches Land. Der Maler, den sein Landesherr so glücklich gemacht hat, will sich nicht lumpen lassen. Er kommt auf die Idee, zur Vermählung ein Bild darzubringen, das ihn seit Wochen beschäftigt, seine „Poesie" (Abb. 13). Durch sie ist das figurenreiche Bild mit den ehernen Rossen überwunden worden und abgetan. Dieses neue Bild ist das Wahrzeichen einer ausgeklärten tiefgehenden Wandlung, es ist die denkbar radikale Absage an Aretin und alles Bisherige. „Während meine früheren Bilder mehr Gedankenblitze waren, ist jetzt ein ganz anderes Gefühl über mich gekommen, wie Glockengeläute nach Gewitter; die Grazie, die Schönheit ist mir aufgegangen. Gegen diesen Wert gibt es keinen mehr: etwas vom Geiste des lieben verstorbenen Vaters. Es kommt spät, aber jetzt aus vollem Bewußtsein." In diesen Vorgängen entsteht der besondere Künstler Anselm Feuerbach.

Die „Poesie" ist das erste seiner Gemälde, deren Inhalt das unmittelbare, auf den einfachsten Ausdruck gebrachte seelische Empfinden ist. Und, wie hinzuzusagen ist, Erhebung des Natürlich-Wirklichen in die Veredlung zum typisch Ideenmäßigen. Er ist durchdrungen davon, daß mit diesem Bilde eine neue Richtung anhebt. Nicht bloß eine Richtung für ihn, auch für die deutsche Kunst. In diesen Wochen ahnt er zuerst, als welcher er in der Kunstgeschichte nachbleiben wird. Nicht wegen dieses einzelnen Bildes, sondern wegen dessen, was mit ihm beginnen soll: Größe, Feierlichkeit, Empfindungsadel seiner Kunst. Es geht ein Distanzieren von dieser Figur aus, das er selber überrascht, erwachend aus der Inspiration, entdeckt und wovon er ausruft, sie gebiete: „Drei Schritt vom Leibe!"

Glückliche Tage. Zu keiner Zeit hat er der Mutter so wunderschöne, das ganze Herz öffnende Briefe gesandt, viel mitteilsamer, schildernder als die aus der Pariser Not. Später hat er höchstens einzelne so mitteilungsbedachte Briefe, zumeist direkt nach den Abschieden, geschrieben, aber keine ganze solche Reihe wieder. Er gehört nicht zu denen, die am zärtlichsten und ausführlichsten werden, wenn sie den andern am meisten brauchen; gerade umgekehrt. Es kommt hinzu zu seinen guten Stimmungen, daß nun die „Assunta" in Karlsruhe angekommen ist, wo sie überraschend gefunden und gelobt wird; noch werden die Stimmen nicht laut, die entdecken, daß sie nicht die „richtige" Farbengebung des Tizian besitze. Die herrliche Kopie gab in Karlsruhe auf mancherlei Dinge die beste Widerlegung. Als nämlich das kleine Bild, das man voraussetzte, nicht bald nach Feuerbachs Ankunft in Venedig von dort einlief, entstanden Verdachte, er habe gar nichts gemalt oder er habe sein auf Kosten des Regenten gemaltes Bild anderweitig verkauft, und derlei freundliche Dinge mehr. Der rechtzeitigen Benachrichtigung Feuerbachs über die spätere Lieferung scheinen sowohl Schirmer wie Kreidel sich nicht im geeigneten Zeitpunkt entsonnen zu haben. — Feuerbachs Freund Architekt Rau schildert ihm brieflich die Verblüffung durch das Gemälde, das Lob von allen Seiten, die Freude des Regenten; er erwähnt aber auch sehr vernehmlich das Unrecht, das dem Künstler durch den Verdacht angetan worden sei, die Schwierigkeit, ihn zu verteidigen. Alles das ist jetzt von Feuerbach vergessen. Die Assunta kommt in die staatliche Galerie; er hört von verschiedenen Seiten, der Landesherr habe weiteres mit ihm vor. „Der Regent läßt den Feuerbach nicht fahren!" ruft er in einem Briefe aus; ja, es soll dabei bleiben, er will auch seinerseits „nobel sein". Die Poesie ist sein schönstes, eigenstes Bild, das

Frühdokument seiner künftigen Größe. Das Bild verdient es und der Regent auch, er schenkt es ihm! Allerdings war noch sein Wunsch, das Bild in Paris, Berlin, Wien, München, Frankfurt ausstellen zu dürfen, mit dem vieles, wenn auch nicht alles sagenden Vermerk: „Im Besitze Seiner Königlichen Hoheit des Regenten." Aber es wäre gemein, von Feuerbach zu sagen, dieser sekundäre Ehrgeiz sei des freigebigen Gedankens Vater gewesen.

Schirmer hatte die Assunta in freudiger Erregung gesehen und sie ehrenvoll begutachtet. Er vereinigte sich mit den an den Großherzog gerichteten Bitten Feuerbachs, diesem das Stipendium noch für kurze Zeit zu verlängern. Ohne Verzug erfolgte die Bewilligung von weiteren 600 Mark durch den Regenten, im Januar 1856. Am 20. März meldete der Künstler an Kreidel die Vollendung des Bildes „die Poesie" für Seine Königliche Hoheit, und am 15. April sandte er es an diesen ab. „Dieses mein neuestes Werk sei Eurer Königlichen Hoheit in Ehrfurcht gewidmet," als Zeichen des Dankes und als Festgabe, wie er in zarterer Weise bemerkt und dadurch eben nicht sehr deutlich macht. Das kreuzte

Abb. 39. Badende Kinder. 1864. Schacksche Galerie.
Verlag von Dr. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 105.)

sich mit einem amtlichen Schreiben: Aus Anlaß des angekündigten zweiten Werkes, der „Poesie," behalte sich der Regent, unter Anerkennung des Künstlers, seines Fleißes und seiner Hingabe, sein Urteil bis zur Ankunft des Bildes vor.

Nach Empfang dieses letzteren Schreibens drückt Feuerbach am 18. April den Wunsch aus, nunmehr nach Rom zu gehen, also Venedig bald verlassen zu können, wo er die allerhöchste Entscheidung mit Bescheidenheit erwarte. Hierauf hat nun Kreidel am 29. April in trocknem, aber harmlosem Geschäftsstil geantwortet, daß Feuerbach die ihm noch zustehenden 200 Gulden bei dem Bankhaus in Venedig auf einmal erheben dürfe, „daß es ganz in seinem Belieben steht, Venedig jeden Tag zu verlassen", die „Poesie" sei eingetroffen, der Regent habe sie allerhöchster Anschauung gewürdigt und seine Befriedigung mit den Fortschritten des Herrn Feuerbach ausgesprochen, auch die von diesem geplanten Ausstellungen des Bildes, nach vorhergangener in der Karlsruher Kunsthalle, gerne gestattet. Man hatte also immer nur so verstanden, daß die Poesie eine Gegenleistung für die 600 (+ 60) abermaligen Gulden sei, wie früher die Assunta für die 1200, und hatte die „widmenden" Worte des Künstlers als dankbare Huldigungen aufgefaßt, die der Anlaß der Vermählung nahe lege.

Abb. 40. Nymphe, musizierende Kinder belauschend. 1864.
Schacksche Galerie.
Verlag von Dr. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 106.)

Für Feuerbach war der Kreidelsche Brief ein geradezu als tödlich empfundener Schlag. Sein Geschenk war verschmäht, ward gar nicht als solches erwähnt; er war aufs demütigendste bloßgestellt und abgeschüttelt. Und in fürchterlicher Ernüchterung waren die materiellen Illusionen zerstört, die er, unklar und voreilig nach seiner Art, an die weiterdauernde Gnade des Regenten geknüpft haben muß. „Wie ein Raubtier" hängt da die Schande an ihm; ergreifend sind die hastigen Zeilen, die er an die Mutter hinjagt, fest hat er die Hand bei diesem Brief aufs Herz drücken müssen, „ich wollte, ich wäre beim Vater im Himmel." Aber gleich im selben Brief auch tröstet er sie. Wenn sie's schreibt, dann kommt er nach Hause zu ihr.

Am 1. Mai machte ihm Schirmer Mitteilung von einer Audienz in Sachen Feuerbachs beim Regenten. Dieser hatte sich „im Ganzen positiv" zu Feuerbachs und des Bildes Gunsten ausgesprochen. Er lobte die „sichtbare Umwandlung" zu Ernst und Sittlichkeit — wie Schirmer, der noch immer auf den Antonius hinwinken muß, wohl

etwas nachhelfend interpretiert —, er tadelte das fast farblose Fleisch, die zu dunkle Augenpartie der Lichtseite und äußerte Zweifel wegen der Proportionsverhältnisse, fand überhaupt etwas im ersten Eindruck Unansprechendes, Halbes und Starres. Summa summarum, im übrigen war alles Wohlwollen und Hoffnung für den

Abb. 41. Nymphe, musizierende Kinder belauschend. 1864. Basel. (Zu Seite 107.)

jungen badischen Maler gewesen. Einige recht salbungsvolle und wenig tröstliche Mahnungen an den Menschen und Maler fügte der Berichtende als schlechter Menschenkenner hinzu. Es war alles gut gemeint. Schon gleich danach sondierte Schirmer bei Kreidel auf weitere 800 landesherrliche Gulden, wofür Feuerbach dann

in Rom Tizians Himmlische und irdische Liebe kopieren könne. Auf diese Anregung und andere Andeutungen, welche Schirmer aus Feuerbachs letztem Brief entnommen hatte, erfolgte die Antwort aus dem Kabinett, es sei unbegreiflich, wie Feuerbach an der allerhöchsten Gnade nach so viel willfährigen Beweisen derselben zweifeln könne; zu weiteren Bestellungen oder Geldbewilligungen wollten sich Se. Kgl. Hoheit indessen zurzeit nicht verstehen. Es werde angenommen, daß Feuerbach seine Studien auch in Karlsruhe fortsetzen könne.

Die Stimmung Karlsruhes hatte die Poesie überwiegend verurteilt. — Von den tadelnden Ausstellungen, die der Regent machte, hatte in der Tat Feuerbach ein Vorgefühl gehabt und sie durch sein Schreiben im Voraus zugegeben, um zu versuchen, sie abzuschwächen oder abzuwenden.

Gewiß ist einiges objektiv schlecht an dem Bilde. Die Gewandung bleibt im unteren Teil mühsam, und die Stellung hat einen statischen Fehler. — Anstatt noch weiter von ihrem Künstler ausgestellt zu werden, wanderte die „Poesie“ in einen Requisitenraum des Schlosses.

Rom.

1856—1873.

So nehmen sich im ruhigen Lichte diese Vorgänge aus, welche durch die grenzenlose, entweder optimistische oder empfindliche Subjektivität des Künstlers der vielberufene Wendepunkt in seinem Leben geworden sind. Und entsprechend sind die Stimmungen beschaffen, womit er am 11. Mai 1856 — in den gleichen Tagen, da Schirmer den letzten Versuch um Geld für ihn machte — nach Süden zu aufbricht. Ohne irgend gesicherte Mittel, ohne andere Habe, außer dem Mut der Verzweiflung, der abgebrochenen Brücken, außer dem hohen Besitz seines neugemehrten Könnens, seines inneren Fortschritts in eigener Bahn, und seines leidenschaftlichen Wollens. „Wohl mit Herzklopfen,“ wie er der Mutter schreibt, „und doch mit Stolz und innerer Freude, da nach ein paar sauren Monaten mir das Glück lächeln wird.“ „Sei vollständig beruhigt. Dein Anselmo verhungert nicht.“ „Die Wasserfluten“ (welche die Heimkehr von Venedig über den Brenner zeitweilig sperrten) „sind Schicksalsfluten geworden, denn ohne sie käme ich nach Hause. Es überschauert mich noch ein bißchen, doch bin ich glücklich und eine innere Stimme sagt: du mußt!“ Übrigens reiste er nicht allein, zwei Freunde aus Venedig waren mit ihm, bis nach Rom.

In der Mainacht wandert er, der spät Angekommene, durch Florenz. Stundenlang, ohne Führung und keiner bedürfend; alles Umher ist, in der Erstmaligkeit des körperlichen Sehens, doch so unfremd, so längst bekannt und vertraut. Er steht auf dem Signorienplatz und auf der Arnobrücke; die Empfindungen behalten etwas Ungelöstes, das Wunderliche seiner Verhältnisse stimmt ihm das Geschaute so ernst, so umschleiert, läßt es nur halbe Wirklichkeit sein, wie Traum, der im Moment, wo er aufschreckt, zerrinnen muß.

Dann an den Tagen die Uffizien, der Pitti, die Klöster und Kirchen. Stärker als jeder andere packt ihn in seiner vollen Neuheit für ihn Andrea del Sarto, „diese Vollendung Raffaels“. Daß er wieder Tizian kopieren gewollt, ist überhaupt vergessen. Kopieren zwar will er und muß er ja, Geld damit verdienen. Das ist der arme Assunta-Trost. Er denkt an Raffaels Florentiner Bilder, denn Andrea del Sarto wäre, vollends damals, nichts für die Käufer von Kopien. In Italien will er bleiben, er muß es jetzt. „So wie ich auch in Italien zu sterben hoffe.“ Seine Worte im „Vermächtnis“ beginnen: „In später Nachmittagstunde betrat ich die Tribuna. Da ist eine Empfindung über mich gekommen, die man in der Bibel mit dem Wort Offenbarung zu bezeichnen pflegt. Die Vergangenheit war ausgelöscht, die modernen Fran-

zosen wurden Spachtelmaler und mein künftiger Weg stand klar und sonnig vor mir.

„Daß totale seelische Umwälzungen plötzlich eintreten, das habe ich an mir erfahren."

„Das erste römische Bild, Dante, und die ganze Reihenfolge der bei aller Strenge doch weichen Werke ist nur der Nachklang jener ersten Empfindung in der Tribuna."

Aber die Unmöglichkeit, im Wettbewerb der Kopistenplätze etwas Rechtes zu erlangen, treibt ihn fort und weiter. Er sagt sich auch, das Leben an sich in Florenz, „elegant und unkünstlerisch", würde eher schädlich sein. Also Rom. Dort wird er dann bleiben. Schon von Anfang Juni meldet er diese Entschlüsse. Nach-

Abb. 42. Laura in der Kirche. 1865. Schacksche Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 108.)

richten über Fieber in Rom, eigenes Unwohlsein halten ihn noch wieder auf. Er arbeitet wenig, sieht, erfährt innerlich desto mehr. Wie Formel und Umschreibung seiner reifen Selbstbegründung auf geschaute und empfundene Natürlichkeit mögen seine brieflichen Worte erscheinen: „Ich habe mich oft gefragt, was hat die Alten so groß gemacht und warum ist im kalten Deutschland ein so schrecklicher Idealismus und gar keine Leistung? Die Lösung liegt hier in Italien klar und offen.

„Es ist so: der deutsche Künstler fängt mit dem Verstand und leidlicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden, und benützt die Natur nur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt, auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur, die Ewigschöne, und drückt einem solchen Werke den Stempel der Unwahrheit auf.

„Der Grieche und der Italiener macht es umgekehrt; er weiß, daß nur das Reale die größte Poesie ist. Er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und

indem er bildet, geschieht das Wunder, was wir Kunstwerk nennen. Der Idealismus wird zur Wahrheit und die Wahrheit ist die Poesie."

Am 1. Oktober 1856 kommt er, zur See von Livorno aus, in Rom an, fiebrig unwohl und bleibt es die ersten Tage. Bei dem ersten Briefe, vom 7. Oktober, sind ihm die Dinge daher schon einigermaßen vertraut. Wir erhalten keinen Versuch, dem abermals neu Erlebten durch Beschreibung gerecht zu werden, wie bei dem Eintritt in Venedig, das alle Eindrücke bis zum überwältigen konzentriert, so daß das einzelne feine Hinzuentdecken für die meisten wegfällt. Wir erhalten keine starken Erstmalsempfindungen, wie aus der eigenartigen Stimmungsnacht von Florenz oder wie den Eindruck aus der Tribuna. Wir sehen so viel: das auf unerschöpflichen Vergangenheiten ruhende Rom hat von Anfang etwas Heimelndes, Gelassenheitgebendes für ihn. Er ist überdies ja auch sicher, dazubleiben. — Was ihm Rom geworden und geblieben ist, faßt er im „Vermächtnis" zusammen: eine gottbegnadete Insel des stillen Denkens und Schaffens, eine zweite Heimat.

Es folgt eine Periode der Entwürfe, der unfreiwilligen Muße, des geistigen Formens an älteren Plänen. Was er malt, sind kleine Bilder, um Geld dafür zu bekommen. Natürlich alles ohne Modell; aber er malt sie dann doch wieder gewissenhaft gut, so daß er schreibt, er könne schließlich jedesmal verantworten, seinen Namen darunter zu setzen. Von diesen frühen römischen Sachen sind erst wenige in ihrem heutigen Verbleib wieder nachgewiesen worden. Zwar die vertröstete Unbekümmertheit, wie in der ersten Karlsruher Zeit bei ähnlicher Handwerksarbeit, ist nicht mehr dabei. Mit Tränen im Auge geht er unter den großen Atelierfenstern der deutschen Maler vorbei, die an die reichen Durchschnittsreisenden zu hohen Preisen ihre beliebten Volksszenen und Ansichten aus Italien — mit oder ohne Saltarello oder den Vesuv im Hintergrunde — absetzen. Aber er hält sich rein. Da ist eine enorm reiche deutsche Dame, die sich in Mäcenatentum sonnt und von der Künstlerschaft umlagert wird; auch Feuerbach hat Empfehlungen an sie, aber da er hört, daß man ihrem Liebhaber den Hof machen muß, der eigentlich die Bestellungen erteilt und über den Geldbeutel der Dame verfügt, da läßt er den Besuch einfach liegen. Das und derlei immer wissen wir nicht etwa aus seinen Briefen, sondern durch Allgeyer. — Seine Stimmung ist nicht gerade leicht, nicht frei. Aber auch nicht bedrückt. Die Luft tut ihm gut, er glaubt anders zu atmen und damit alles eher zu tragen; „mein reizbares Wesen," sagt er, „wich einer angeregten Ruhe". Es macht ihm jetzt nichts aus, allein zu sein, was er früher so schwer ertragen; er gewöhnt sich in die Einsamkeit und Ungeselligkeit.

Aus diesen römischen Jahren häufen sich die schon früher nicht mangelnden Nachrichten über Feuerbachs unerträgliche Eitelkeit, seine verletzende Rücksichtslosigkeit gegen andere Künstler. Es beginnt nicht ohne Zusammenhang damit sich weiterhin an die Person des Einsamen ein Klatsch zu hängen, von dem man ruhig sagen darf: er hat selten jemanden einseitiger getroffen. In Erinnerungen oder Memoiren wird mitgeteilt, wie der oder jener Künstler den Maler Feuerbach besuchen will, dieser zwar auch auf den Besuch des Betreffenden vorbereitet sein kann, aber einfach nicht aufmacht und, während der andere wiederholt und ungeduldiger klopft, laut zu pfeifen und endlich zu singen beginnt. Aber es wird auch Leute geben, die darin zu Feuerbach stehen, besonders wenn der betreffende deutschrömische Künstler oder Bildhauer einer der allergeschicktesten Fremden- und Fürstenversorger war. Allerdings wird Feuerbach wohl den häufigen Fehler dieser Naturen begangen haben, zuerst freundlich zu sein und sich nachher erst genauer über seinen Eindruck zu besinnen. Die ihn näher kannten und seiner Bekanntschaft wert waren, haben doch aus verschiedensten Lebensabschnitten nur das Bild eines durchaus sympathischen Umgangs gezeichnet. So wiederum Professor Hausrath,

den ich deshalb vor anderen wähle, weil diesen scharfen Beobachter auch gute Freundschaft nicht verleiten würde, einen objektiven Einspruch, eine berechtigte Parenthese zu unterdrücken. „Man freute sich," schreibt Hausrath noch von dem siebenundvierzigjährigen Künstler, „seines kindlich bescheidenen Wesens, das gar nichts von der Selbstschätzung verriet, die ohne Zweifel vorhanden war." Allerdings, das darf gesagt werden, Feuerbach dachte nie viel an andere, hatte für Gleichgültige, und das waren sie ihm fast alle, keine Zeit, hatte immer seine Bilder, seine Pläne, sich selber im Kopf. Da ödet man sich allzuleicht unter nichtssagend gesprächigen Bekannten und findet keinen Ausgleich. Feuerbachs Anlauf, mit der deutschen Künstlerkolonie in Rom zu verkehren, hat in einer Weise geendet, die peinlich genug ist. Als dorthin, nach Rom, alte deutsche Pariser Bekannte kamen und ihn im Vereinslokal sahen, verweigerten sie ihm die Hand. Es hat nicht viel Zweck herumzuraten, weshalb, ob wegen hinterbrachter Äußerungen über sie, wofür wenigstens Anhaltepunkte sind, oder ob aus älteren Motiven. Genug, im Künstlerverein war nun seines Wiederkommens nicht mehr; man hatte alles unterlassen, ihn in dieser Minute zu unterstützen. Er hat es schwer genug ertragen, fortan nur bei französischen, englischen, skandinavischen oder einzelnen sich unabhängig haltenden deutschen Künstlern einen Ersatz durch vorübergehenden Anschluß zu finden; der Stachel blieb, auch wenn dieser Ausländerverkehr anregender war, als das ganze gesellige Lärmen im Künstlerverein.

Abb. 43. Hafis am Brunnen. 1866. Schacksche Galerie.
Verlag von Dr. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 108.)

Das nun sind Dinge, die schon etwas später liegen, erst nach der Bekanntschaft mit Allgeyer, der ihn Ende November 1856 zum erstenmal sieht, im Café Luigi der Via Sistina, und sich sogleich lebhaft für ihn interessiert. Auch Allgeyer hat er es nicht leicht gemacht, sich ihm zu nähern, zumal jener ausgesucht noch aus dem Lande Baden stammte, an das ihm jeder Gedanke peinigende Stiche versetzte. Aber eine neue Zufälligkeit führte Feuerbach und Allgeyer wieder zusammen, und da gab es sich, daß das laue Gespräch unseres Künstlers mit dem feinmusikalischen Landsmann auf Musik kam. Von nun an beginnt sich

Abb. 44. Entwurf zu dem Familienbild.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 109.)

Feuerbachs gefrorener Zustand zu lösen. Er erlaubt gern, daß Allgeyer ihn besuche, mit einer Hinzufügung entschuldigender Bescheidenheit, daß er eigentlich nichts zum Zeigen aufzuweisen habe. Allgeyer kehrt von diesem Besuch und neuen Gespräch mit dem Gefühl einer inneren Bereicherung heim, wie er sie bis dahin „nie erfahren hatte". Etwas später, Anfang 1857, wird Allgeyer von Feuerbach durch die Mitteilung überrascht, daß er ein Zimmer neben ihm gemietet habe. Mit dieser Übersiedlung, dem Datum des 1. Februars, beginnt der dreijährige intime Verkehr, der 1860 durch Allgeyers Heimkehr nach Deutschland die örtliche Unmittelbarkeit verlor. Eine Freundschaft, die für Allgeyer ein geradezu ehrerbietiges Empfangen des Künstlers und ganzen Menschen, für Feuerbach wenigstens die

Jahre eines guten Beisammenseins, einer Anlehnung an zuverlässige Treue bedeutet hat, die ihm danach aus der Ferne nicht minder ergeben geblieben ist. Freilich Allgeyer kann ihn nicht ausfüllen. Er schreibt und berichtet denn auch wenig von ihm; wir sehen aber, daß er sich in äußeren Dingen bis zu einem nachgiebigen Grade durch den anhänglichen und fürsorgenden Freund bestimmen läßt.

Als Allgeyer im Dezember 1856 zu ihm kam, war sein „Atelier" ein hierzu improvisiertes kleines Zimmer mit Südlicht. Es hingen dort Studien und Entwürfe, die zum Teil noch aus Venedig herrührten, darunter der lebensgroße Kopf des Modells für die Poesie, andererseits Vorstudien für die Gemälde, die nun

Abb. 45. Familienbild. 1866. Schacksche Galerie.
Verlag von Dr. E. Albert & Co. in München und Berlin. (Zu Seite 109.)

weiterhin als die ersten in Rom entstanden. Auf der Staffelei hatte Feuerbach die Amazonenschlacht, das Queroval-Bild, das wir in Abb. 15 wiedergeben. In den neuen Entwürfen begegneten sich vorzugsweise örtliche venezianische Reminiszenzen mit Ideen aus Dante. Auch der Mutter meldet Feuerbach wiederum von Dante. Er liest jetzt die Vita nuova, und dieses Werk der jüngeren Jahre rückt ihm den großen strengen Dichter der Commedia nun so menschlich einfach und ergreifend nahe. Allgeyer sieht verschiedene Szenen bei Feuerbach, die sich mit Dante und Beatrice beschäftigen, und dazu hängt im Atelier Paolo und Francesca aus dem fünften Gesang der Hölle, „ein glänzender Farbenentwurf", wie er berichtet. Hiervon hatte Feuerbach schon in Paris ausgerufen, das möchte er malen: als er damals die Divina Commedia entdeckte und über die „Schönheit,

Erhabenheit und Feinheit" oftmals tief ergriffen war. So also kündigen sich die aus Dante und dessen Leben entnommenen Gemälde an.

Der Verkehr mit Allgeyer, der sich anfänglich auf die beiden isolierte, hatte bei Allgeyers älteren Beziehungen dann zur Folge, auch Feuerbach episodisch etwas häufiger in die Geselligkeit des Künstlervereins zu ziehen, mit dem schon erwähnten Ausgang. Ferner führte die Musik unsere Beiden enger mit Reinhold Begas und A. Böcklin zusammen; sie vereinigten sich zu einem Gesangquartett, Feuerbach als erster, Begas als zweiter Tenor, die beiden Alamannen Böcklin und Allgeyer als Bässe. Erinnerungen eines frohen Ausfluges in das Sabinergebirge knüpfen sich an dieses Quartett, in welches allerdings damals anstatt Böcklin schon der Maler Hasselhorst aus Frankfurt eingetreten war. Arm genug an solchen Ausspannungen vom Werktage, solchen Bereicherungen durch Erleben und Schauen ist Feuerbachs Leben. Nur durch die Freunde mitgezogen, hat er auf ganz spärlichen Ausflügen Tivoli, Cervara, Subiaco, Olevano, das nahe Albanergebirge kennen gelernt. Wandertage, die dann für Jahre in seinen Gemälden befruchtend geblieben sind, durch die Villa d'Este mit ihren Myrten, Zypressen und Lorbeerhainen, die Wasserfälle von Tivoli, einzelne schöne Menschen dieser Gebirge, oder durch den Nemisee. Fast die ganze Reihe der Feuerbachschen Gemälde bei Schack ist Reminiszenz von diesen Tagen: die Frauen an den Brunnen, das Laub der immergrünen Bosketts, die steilen Felstreppen, die Kinder am Wasserfall oder am See. Und so fallen uns traurig und bedrückend, wenn wir aus so wenigem Sichvergönnen so viel edlen Reichtum werden sehen, immer wieder seine Worte ein, wie er in seinen besten Jahren durch die Armut gefesselt war und sich innerlich verzehren mußte durch das Mißverhältnis zwischen seinen Plänen und ihr.

Auf Begas' Anregung besuchte Feuerbach Böcklin in dessen Atelier. Es ist bei Böcklin die Zeit, da er seine großräumigen römisch-italienischen Landschaften mit kleiner lebender oder mythologischer Staffage soeben hinter sich läßt. Eben das Jahr jener Bekanntschaft ist das des ersten „eigentlichen" Böcklin, des „Pan im Schilf", dessen noch bedeutendere Wiederholung, gleich hinterher gemalt, in die Neue Pinakothek gekommen ist. In seiner Verkörperung des antiken Pangedankens, der Unheimlichkeit brütender heller Mittagsglut sah Feuerbach dieses zu den besten und stimmungsvollsten des Böcklin zählende Bild, welches auch mit der zurückhaltenden Kraft seiner Farbengebung aufs höchste geeignet war, auf Feuerbach groß und ohne jeden Anlaß zum Widerspruch zu wirken. So stark, daß er ganz verstört zu Allgeyer zurückkam: „Ich muß von vorn beginnen!" Doch nichts von Neid, auch nicht verschwiegenem; nur ein nachhaltiges, aufregendes Gefühl: so ein Künstler steckt im Elend, niemand weiß von ihm, niemand spricht von ihm!

Böcklin, der sich in Rom verheiratet hatte, suchte nach geordneten Verhältnissen, er kehrte deshalb noch im gleichen Jahre 1857 nach Basel zurück. An einem feuchten, regnerischen Novembertage geschah dieser Abschied; die Freunde vom Quartett, Feuerbach, Begas, Allgeyer, waren als die einzigen zur Stelle, als der Basler davonfuhr, an der Seite des Vetturin sitzend und eines seiner Kinder dicht eingehüllt im Arm. Sein letztes damaliges Wort an Feuerbach war eine feine, tiefe Warnung vor Italien als einem Schicksalslande des echten Künstlers, und es ist doch für sie beide das Land geworden, wo sie ihren dauernden oder letzten Wohnsitz gesucht haben.

Noch lange Zeit wirkte das kurze Miteinanderleben in Feuerbach nach. Die heftige künstlerische Erregung durch Böcklin milderte sich, um so nachhaltiger beschäftigten ihn die Existenzsorge und die Unbekanntheit des Mannes, dem er alles Seinige verwandt fühlte. Ohne einen Kreuzer, ruft er aus, kehrt er in die Heimat zurück, nach sieben römischen Jahren! (Wir wissen seitdem, diese Heimat ist ein kleinbürgerliches Vaterhaus, das ihn aus Verständnislosigkeit von sich

Abb. 46. Romeo und Julie. Zweite Ausführung. 1866.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 107.)

weisen wird.) „Seine Bilder, Landschaften, sind das, wohin mein Sinn geht in der Historie: Schönheit, Poesie, Tiefe und Glut der Farbe. Dabei ist er ein vollendeter Meister.“ So schreibt Feuerbach der Mutter. „Seit das Mitgefühl für das Schicksal eines anderen Künstlers mich so tief ergriffen hat, daß ich das eigene Pech, was ich doch bisher hatte, nicht der Rede wert halte, bin ich ein besserer Mensch geworden.“

Von Anfang war er entschlossen, für Böcklin etwas zu tun, wo er nur könnte. Man hat es etwas beflissen übersehen, daß niemand anders als Feuerbach zu Böcklin nach Basel denjenigen Mann gesandt hat, der den großen Schweizer Künstler vielleicht, wenigstens nach der Meinung seiner eigenen Biographen, vor dem materiellen Untergang gerettet hat. Es ist berechtigt, solche Hinweise zu unterstreichen, weil sie nur quellenmäßig und gerecht sind einem Manne gegenüber, von dem viel Gutes in ganzer oder halber Verborgenheit geblieben ist, während der mißdeutende Klatsch um ihn herum, das Hörensagen von seinem Egoismus und Hochmut eine unverwüstliche Nachdauer von mündlichen Neuauflagen erleben zu wollen scheint, auch bei manchen, die die Größe des Malers niemals haben verkennen wollen. Die Kunst, sich selber zu inszenieren, ist freilich die letzte des Feuerbach gewesen. Er hat im Gegenteil es wahrhaft leicht gemacht, ihn zu verkennen und ihm Übles anzuhängen, durch Fernbleiben, Ungeschicklichkeit, Unvorsichtigkeit, durch Offenherzigkeit oder viel Gekränktheit und schlechte Laune; muß man doch auch seine Selbstzeugnisse zuweilen mit der Psychologie des richtigeren Gutverstehens lesen.

Im Frühjahr 1858 besuchte Feuerbach ein gebürtiger Hannoveraner, Konsul Wedekind, weil er ein Bild von ihm auf der Ausstellung in Rom gesehen hatte. Diesem, seinem eigenen Besteller, legte Feuerbach dringend das Schicksal seines Freundes, des Meisters Böcklin in Basel, ans Herz. Nach entsprechender Frist erhielt er denn auch die Mitteilung — man vergleiche über den ganzen Vorgang den Brief Feuerbachs an die Mutter vom 17. Mai 1858 —, daß Wedekind seinen Schwager beredet habe, drei Bilder Böcklins ungesehen zu kaufen, selber aber diesen mit nach Hannover nehme, wo er ihn einen Saal al fresco ausmalen lassen wolle. „Siehst Du, das nehme ich für Noblesse,“ sagt ohne jeden Gedanken an das eigene Interesse Feuerbach, dem es genug war, ein Bild an denselben Mann verkauft zu haben. Es sind die fünf mächtigen Bilder Böcklins geworden, die die Beziehungen des Menschen zum Feuer enthalten und wovon zwei in der Böcklin-Monographie Ostinis (Velhagen & Klasing) abgebildet sind. Ganz gefallen haben sie allerdings Wedekind nicht und der Lohn war gering. Immerhin, es hatte Böcklin über eine schwerste Lebenskrisis, die väterliche Verstoßung, hinweggeholfen. Der Basler Maler scheint nie erfahren zu haben, wer ihm die Wedekindsche Beziehung vermittelt hatte.

Schon vorher hatte Feuerbach selber einen anderweitigen Besteller gefunden. Dies war der seit langen Jahren in Rom lebende deutsche Musiker v. Landsberg, dessen Haus einen Mittelpunkt für die künstlerische und ansehnlichere Fremdenwelt bildete. Ein Mann von Neigung und Geschmack auch für die bildende Kunst, und zwar so ausreichend, daß er Feuerbachs werdende Größe vollkommen zu würdigen imstande war; denn wie er einen Studienkopf von diesem für dreißig Scudi erwarb, äußerte er sehr unbefangen, nach Feuerbachs Tode werde das Bild wohl tausend Scudi wert sein. Wiederum hatte Allgeyers Verkehr bei Landsberg auch Feuerbach dahin gezogen, der in seiner doppelten Eigenschaft, als Künstler und hoher Tenor, sehr willkommen war. Landsberg ersah sich aus Feuerbachs Handzeichnungen einen Spaziergang, wonach er ein Gemälde ausgeführt wünschte: fünf durch eine Abendlandschaft wandelnde Frauengestalten, welche einer in ihrer Mitte schreitenden männlichen Figur zuhören. Ein Entwurf, der zu den aus Venedig mitgebrachten gehörte. Landsberg wünschte aber anstatt jenes untypischen Mannes eine historische Persönlichkeit. So trat an die Stelle

natürlich genug Dante, der damals Feuerbachs Gedankenwelt erfüllte. Auf diese Weise ist, äußerlich gesehen, das wundervolle Bild entstanden, das schließlich vom Großherzog von Baden gekauft worden ist und das heute einen Stolz der Karlsruher Galerie bildet: „Dante und die edlen Frauen von Ravenna“ (Abb. 16). Daraus, daß es für die Privatwohnung Landsbergs bestimmt war, erklärt sich das Format, das Verbleiben unter Lebensgröße, was für Feuerbach eine unliebe Konzession war.

Künstlerisch betrachtet ist es eigen genug, eine solche Entstehungsgeschichte des Gemäldes zu erfahren, welches so, wie es fertig geworden ist, den Stempel trägt, als ob es nur aus dem Gedanken allein so hätte entstehen können und müssen. Aus dem Einfall: die vornehme Gestalt des exilierten Dichters inmitten edler weiblicher Verehrung zu zeigen, einen Nachmittagsglanz von Trost und Versöhnung über das Leben des großen Florentiners zu breiten, wobei sich dann nebenbei und heimlich auch so viel Feuerbachsches Leiden in Überwindung und Verklärung löst. Ein Trost geht von diesem Bilde, der sich auf jedes andere Seelenleben befreiend mitteilen muß, eine Erhebung, die nicht erst aus dem Gegenstand, sondern viel tiefer aus der edlen Macht seiner Farbe herkommt und aus dem Rhythmus, der über die Häupter der schreitenden Figuren hingeht; also aus der reinen und hohen Kraft des ästhetischen Wohltatempfangens, welches dann durch alles Konkrete, voran die Gestalt und die Wendung Dantes, neue einzelne Mehrung erfährt. Es ist auch in Wirklichkeit die erreichte und stark gewordene Idee, die solche Bilder in ihrer Vollendung und Einheit erschafft; wir empfinden dies um so sicherer, als die gleiche Wirkung so sehr zurückbleibt, wenn in anderen Werken — man denke an das Petrarca- und Laura-Bild — keine solche Idee zum vorherigen Abschluß und zur Überzeugung gelangt. Das schließt nicht aus, daß äußere Wahrnehmungen, wie namentlich bezeichnend die weiter bei der „Pietà“ zu erwähnende, zum Kristallisationskern für das geistige Entstehen eines großen und einheitlichen Inhaltes werden. Bei verschiedenen Gemälden Feuerbachs haben wir die Belege dieser Gesamtreihenfolge: gelegentliche Wahrnehmung, die eine umfassende künstlerische Empfindung auslöst und von dieser zur geschlossenen Idee führt, die die Form in allen Teilen bestimmt.

Es war ein frohes und glückverheißendes Schaffen für dieses Dantebild. Ein Mann wollte es haben, der etwas verstand, und in seinem Hause würde es von vielen nach Rom kommenden Leuten gesehen werden, die für die Würdigung Feuerbachs etwas bedeuten konnten, bis zu König Max von Bayern hinauf, vor dem die musikalischen Freunde des Landsbergschen Hauses bei Gelegenheit einen Akt der Gluckschen „Alceste“ sangen. Wie hier in dem Dantebilde der gestillte Schmerz, die Hoffnung und junge Freudigkeit des Künstlers eine der erreichten Fertigkeit entsprechende Vollendung hervorbringen, so ist es auch später immer die Beruhigung, freilich nunmehr die aus tiefsten Opferschmerzen erkämpfte, die die vermehrte Sicherheit des Meisters zu ihren höchsten Werken, in den Jahren um 1870, emporträgt. — Aber er hätte nicht er selber sein müssen, um nicht wieder Mißgeschick zu haben, dieser Anselm Feuerbach, von dem sogar Scheffel äußern konnte, daß er nun einmal alles andere als praktisch und weltkundig sei. Feuerbachs solides, absolut pflichtgemäßes Verfahren, dem wir die vollkommen gute Erhaltung seiner Bilder verdanken, neben welchen hochgerühmte Werke seiner Zeitgenossen heute als traurige Ruinen stehen, sein Verfahren, sie nach der Untermalung bis zu sechs Wochen gründlich trocknen zu lassen, verzögerte die Fertigstellung und Ablieferung des Dante, an welchem er mit so außerordentlicher Hingabe arbeitete. Unter der Zeit reiste Landsberg ab, blieb schließlich bis in den Winter auf 1858 in Deutschland, und Feuerbach hörte nichts von ihm, da er nichts tat, etwas zu hören oder von sich hören zu lassen. Zudem hatte es nicht an eifersüchtigen Leuten gefehlt, die dazwischen redeten, und so kam denn auf beiden Seiten allerlei Deutung und Argwohn in das Verhältnis zwischen ihm

und Landsberg hinein, bei Feuerbach gesteigert durch Erlebnisse und Überreizungen anderer Art. Seit etwa Neujahr 1858 war es nicht mehr möglich für ihn, in den Künstlerverein zu gehen; tief verbittert und leidend sah er ringsum nur Neider und Hasser, sah auch Landsberg, wir erkennen nicht genau, mit welchem Maß von Recht, nur durch die Brille seiner tiefen Verstimmungen, mißgönnte ihm das schöne Bild, hatte keinen sehnlicheren Wunsch, als dasselbe zurückbekommen und durch Abzahlung der erhaltenen Vorschüsse auslösen zu können. Landsberg kehrte im Februar 1858 zurück, aber anstatt zu Aufklärung und Wiederannäherung kam es wirklich dazu, daß Feuerbach sich seinen Dante zurückerwarb, wozu ihm eine Geldhilfe Scheffels die Möglichkeit gegeben hatte. Landsberg blieb verletzt oder wurde es hierdurch jedenfalls, Feuerbach nennt ihn seitdem seinen schlimmsten Feind. Wie von einem lastenden Alp auf seiner Seele atmete er auf nach der Lösung der Verpflichtung gegen ihn. Nun würde der Dante, der ihm wieder gehörte, helfen: das Bild sollte ausgestellt werden, es mußte überzeugen.

Kaum bemerkt jemand, wie wenige Personen sich in diesem Gemälde wiederholen; durch die innere Einheit und Harmonie des Bildes erscheint auch das nur wieder wie eine Selbstverständlichkeit. Feuerbach hatte erstlich, wie gesagt, kein Geld für Modelle. Und zweitens war es doch nicht bloß so, daß er aus der Not eine Tugend machte. Ihm widerstrebten die für jeden zu habenden Berufspersonen, er pries sich auch später immer glücklich, daß er seine Modelle für sich, daß kein anderer sie habe, nur so allein waren sie ihm wertvoll genug, von ihrer individuellen Erscheinung her die Höhe seiner aus ihnen gestaltenden Vorstellung zu gewinnen. Es gehört unbedingt zu seiner künstlerischen Psychologie, daß ihm die lebenden Urbilder, von denen her er seine Gestalten schuf, nicht gemein und auch nicht

Abb. 47. Idyll aus Tivoli. 1868.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 110.)

Abb. 48. Ricordo di Tivoli. (Erinnerung an Tivoli.) 1867. Berlin.
(Zu Seite 109.)

gleichgültig sein durften. — In den edlen Frauen des Dantebildes wiederholt sich, von rechts nach links gezählt, in der ersten, zweiten und vierten weiblichen Gestalt immer dasselbe lebende Vorbild. Es war die Tochter der im Erdgeschoß von Feuerbachs Behausung wohnenden Leute, welche als Drapierungs- und Kopfmodell benutzen zu dürfen Feuerbach von ihr und den Eltern erlangte. Die zwei anderen Figuren sind nach einem blutjungen Ciocciarenmädchen geschaffen, das soeben nach Rom gekommen war und sehr bald, aus Gründen, die ihm für sie weh taten, für Feuerbach unmöglich wurde. — Mir ward soeben, aus deutschem Privatbesitz, ein reizvolles, rührendes Einzelbildnis von diesem Mädchen zugänglich gemacht. Es war bisher unbekannt geblieben, ist aber ohne Frage das Köpfchen, welches er in Briefen an die Mutter erwähnt.

Abb. 49. Der Mandolinenspieler. 1868. Bremer Kunsthalle.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 109.)

Das Dantebild war die erste größere und nunmehr ganz tadelfreie Komposition jener in das Edelste vereinfachenden Richtung in dem Künstler, die sich in Venedig erstmals in der „Poesie" ihren Ausdruck gesucht hatte. Es wurde in Rom ausgestellt, erregte großes Aufsehen, ein Italiener machte Verse darüber, da ja ihre Bildungsbetätigung nach außen in Thesen und Versen sich so wohlgefällig mit Dante tut. Der alte Cornelius, der damals (bis 1869) in Rom lebte und dem Feuerbach, trotz längst aufbewahrter Empfehlungen, sich erst auf dieses Bild hin zu nähern den Stolz hatte, kam ihm auf das freundlichste entgegen, sagte ihm allerlei gute Dinge und Ratschläge. Die vereinsamenden Säulen des Nazarenertums erkannten in dem Adel dieses Bildes etwas, das von ihrer Art sei, und übersahen gerne, daß es aus so viel stärkerer Tiefe herkam, sie suchten nunmehr Feuerbach zur Verstärkung an sich heranzuziehen. Nur verkauft wurde der Dante nicht. Freilich schätzte Feuerbach sich ein; von den 3000 Gulden, die er forderte, abzulassen, wie die Mutter riet, wollte er nicht über sich bringen.

Lieber darben, als sein Bestes unter dem Wert wegschlagen. Alles andere, nur dies nicht. Und so wirbelt die Geldnot ihn wieder in allen schrecklichen Entschlüssen um, die zugleich Sanguinismen sind: auf größere Bilder nun vorläufig zu verzichten, nach Deutschland zu gehen, Porträts und landläufige Bestellungen zu malen, dann eines Tages wieder nach Rom zurückzukommen, mit aufgesparten Geldern, und endlich er selber zu sein.

Eben auf das Dantebild hin kam auch der schon erwähnte Konsul Wedekind zu ihm. Der Dante war ihm zu teuer, aber er bestellte das Kinderständchen, welches 1858 angefangen worden war.

Diese Kinderbilder Feuerbachs, die zu seinen reizvollsten und vollendetsten gehören, hängen zunächst wieder mit der Geld- und Modellnot seiner römischen Frühzeit zusammen. Aber dann doch auch mit etwas sehr viel Wesentlicherem: mit der uns schon bekannten Vorliebe, die er seit früh für das Kind als künstlerischen Gegenstand hatte. Er verlangte sehnlich nach Gelegenheit zu fortwährendem Beobachten, vertrautestem Eindringen in die Natur bis zu ihrer vollkommenen Beherrschung durch das souverän gewordene Gedächtnis. Man kann in dieser Beziehung Allgeyers Worte herübernehmen: „Feuerbach war sich längst darüber klar, daß das, was wir gemeinhin Phantasie nennen, in nichts anderem bestehe, als in dem größeren oder geringeren Vorrat von Anschauungseindrücken — Einbildungen, wie es die Sprache tiefsinnig bezeichnet —, die sich im Gedächtnis mit den Jahren aufspeichern, deren Genesis wir nur nicht immer zu verfolgen und nachzuweisen imstande sind. Die künstlerische Phantasie bestand für ihn nur in dem besonderen Vermögen der leichteren, rascheren, lebhafteren und andauernden Art der Aufnahme solcher Eindrücke, verbunden mit der Fähigkeit, auf Grund bewußter Wahl aus ihrer bunten Masse einzelnes herauszugreifen, in der Vorstellung festzuhalten und so das von außen her Eingebildete vermittelst Übung schließlich nachbilden zu können." Unmittelbarkeit einer unverquälten Natur gab in seinen Menschen eben Italien. Und es gab sie Feuerbach am erreichbarsten durch das Kind. Er las zwei kleine verfügbare Buben von der Straße auf, nahm sie ins Atelier, gab ihnen zu essen, ließ sie ganze oder halbe Tage da ihr Wesen treiben, schaute zu, studierte und zeichnete. So lernte er an ihnen weit über das hinaus, was das übliche Modell zu geben vermag. An diesen Kindern hat er über alle Modellpose hinaus das Leben, die ungezwungene Bewegung, das ganze Eigenwesen einer Natur für sich eingeheimst (Abb. 17 bis 21). Diese Kinder gaben ihm, dem die Mittel nicht dalagen und dem sie kein Konrad Fiedler wie anderen Künstlern zu diesem Zweck schenkte, das letzte Intimwerden mit dem Menschen, die volle Herrschaft über das lebendige Leben. So ist es zu verstehen, wenn er das unverbildete, in Luft und Licht erwachsende römische Kind in jenen Tagen „den Keim zu allem Edlen und Großen in der Kunst" zu nennen liebt. Siebenundfünfzig Studien des Jahres 1858 nach jenen zwei nackten Kindern führt das Verzeichnis seiner Werke auf, in ihnen vollzieht sich dieses Erhaschen bis in die letzte Flüchtigkeit hinein, dieses vollkommene Zueigenmachen. Über solchem Material vermögen die Kindergemälde, die von da ab entstehen, sich von aller Konventionalität zu lösen, bedingt sich die leichte Selbstverständlichkeit und Freiheit ihres Gestaltens. In diesen Bildern ist er der absolute Herr seines Wollens und Könnens geworden und erweist er sich als der nunmehr Befähigte, aus dem Moment der Idee, die ein Werk entstehen lassen will, auch die mühelose, köstliche Komposition und Ausführung hinzuschreiben. Wir geben von diesen so entstandenen Kindergemälden die balgenden Buben wieder (Abb. 23) und eines der Kinderständchen (Abb. 22). Aber auch in der Schackschen Periode und über sie hinaus (vgl. Abb. 39 und 67) werden uns diese Kinder wiederkehren.

Unter der Zeit war das Dantebild in Deutschland auf Reisen, von der Ausstellung in Berlin nach Frankfurt. Wieder erfreut den Urheber des Werkes und

seine Mutter eine Kritik in der Nationalzeitung von Titus Ullrich, als Ermutigung in dem qualvollen Harren dieser Zeit. Aber es bleibt auch der einzige wohltuende Zuspruch. Es ist doch mit den Deutschen nichts, sie verstehen's einfach nicht, —

Abb. 50. Im Frühling. 1868. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 113.)

das wird dann begreiflich genug der Inhalt der Briefe, der Niederschlag der dem Gemälde nachlauschenden Gedanken, die so stolz gewesen waren. Feuerbach möchte das Bild nun nach Paris schicken, sonst bekommt es am Ende noch in Deutschland eine untergeordnete Auszeichnung. Es könnte besser gemalt sein, sagt er jetzt,

aus dem heraus, was wieder an den Buben hinzugewonnen ist; aber die Komposition des Dante ist für das Schicksal eines beiläufigen Lobes der deutschen Maßgeblichen denn doch zu vollendet. Also nach Paris, daß die letzten Erinnerungen die älter umschleierten grüßen, in Kontrasten und verwandten Leiden und in um so feinerer Begegnung. „Der Kummer, den einen ein Kunstwerk kostet, die Schmerzen werden, Gott sei gedankt, bei der Beurteilung nicht in Anschlag gebracht. Und wenn ich der Pariser Grisetten gedenke, so ist ein so feiner Sinn in dem Bilde, wie ihn wenige haben werden, vielleicht zu zart für einen öffentlichen Markt."

Natürlich hatte er wieder persönliches Mißgeschick mit dem Pariser Plan. Durch Nachlässigkeiten der Pariser Zollbehörde und andere Umstände kam das Bild verspätet an, gelangte erst nach der Eröffnung in die Ausstellung, stand gar nicht mehr im Katalog, wurde schlecht aufgehängt; niemand kümmerte sich darum. Es war auch kein Bild einer Art, für die die Pariser disponiert sein konnten. Sein Urheber war kein Schüler der Franzosen mehr; und die Sprache, die er nun persönlich gefunden hatte, war die des Verhehlens, anstatt des wuchtigen: Gebt Raum! — Wieder mußte im Buche der Hoffnung ein Kapitel einfach ausgestrichen werden.

Von da kam der Dante nach Karlsruhe. Dort war inzwischen Karl Lessing Galeriedirektor und die maßgebendste Persönlichkeit in Kunstsachen geworden. Feuerbach und seine Freunde haben immer angenommen, Lessing habe ihm nicht verziehen, daß er in Düsseldorf nichts hatte lernen können. So liegt dies nicht; es lag sachlicher, indem Lessing zwar Feuerbachs großes Talent anerkannte, aber von seiner Richtung nicht viel hielt. Lessing war eine im Grunde einfache Natur, und die Wertschätzung seiner Person sowie seines Urteils durch den Großherzog beruhte insbesondere darauf, daß er niemals persönliche Zwecke durch den Landesherrn betrieb. Was ihm widerstrebte, waren die Koloristen der belgisch-französischen Art und wiederum alle Anlehnungen des Kunstgefühls an die alten Meister, soweit er sie archaisierend verspürte oder zu verspüren glaubte. Unter diese Gesichtspunkte fiel für ihn das Dantebild und ihnen gab er vorbehaltlos nach.

Im November 1858 hatte sich der nunmehrige Großherzog Friedrich anscheinend aus eigener Initiative des jungen Künstlers erinnert und bei der Mutter nach ihm erkundigen lassen. Sie machte kurze, würdige Mitteilungen und dirigierte von Paris aus dann das Dantebild, das der Großherzog zu sehen wünschte, nach Karlsruhe. Gleichzeitig richtete Anselm aus Rom einen — den Merkmalen nach von Allgeyer verfaßten — Brief an den Großherzog, allgemein gehaltene Versicherung und Bitte um Erhaltung des Wohlwollens. Frau Feuerbach, in einer herzlichen dankbaren Aufwallung, schrieb an Kreidels Adresse einen abermaligen Brief über ihren Sohn, eine Art von offener Selbstrechenschaft über den Menschen und seinen Entwicklungsgang. Man schuldet es ihr, mitzuteilen, wie klar sie selbst ihn sieht. „Tief- und feinfühlend, empfindlich bis zu krankhafter Reizbarkeit, zugleich heftig und leidenschaftlich und träumerisch weichlich, ... übermäßig in Hoffnungen und Befürchtungen. Unter dem Einflusse wechselnder Stimmungen hat er Schmerzen und Freuden da, wo sie ein anderer nicht ahnt. Man muß ihn sehen, wie er in jedem angefangenen Bilde durch die Freude des Schaffens alles Ernstes ein Meisterwerk zu fertigen glaubt, das dann vielleicht in wenigen Tagen in den letzten Winkel geworfen wird." ... „Für meinen langen Brief will ich nicht um Verzeihung bitten. Sie werden wohl glauben, daß man in solcher Weise nicht viel und nicht zu allen Zeiten schreibt." Und sie legt zwei Berliner Rezensionen des Dante bei, wovon, der Andeutung nach, die eine nicht günstig ist. — Frau Feuerbach hat in ihrer objektiv guten, schönen Überzeugung, das, was sie für Anselm tue, auch für vieler anderer Menschen kommende Freuden zu tun, niemals auf die „indirekten Vorsehungen" verzichten wollen, da „wo die einzelne Kraft nicht ausreicht". Aber dieser Brief hier ist die vollkommene Rechtfertigung, daß sie's, und der Art, in der sie es getan.

Anfang August 1859 kam der Dante in Karlsruhe an. Lessing, als der Galeriedirektor, nicht etwa auch der wieder hilfsbereite Schirmer ward zum Gutachten aufgefordert. Wie dieses in der Sache ausfallen mußte, liegt in dem schon S. 76 Gesagten. Aber geradezu nach unnützer Behelligung klingt der Ton; und was er ausspricht, ist gänzliche Verständnislosigkeit, richtiger Gefühllosigkeit für den Inhalt des Bildes, der die direkt seelische Aufnahme verlangt. Alles gekleidet in einen eindeutigen Sarkasmus: Feuerbach wird sich ja wohl etwas gedacht haben und hätte also seine sonst nicht ersichtlichen Ideen am besten schriftlich beigelegt. Technisch ist die Glanzseite des Bildes die Nachahmung des Tizianischen Farbentons, „die von gewissen Kunstkennern" (Schirmer auch) „sehr hoch geschätzt wird". „Die Zeichnung ist für mein Gefühl fast durchweg roh." — Persönliche Gründe oder Gehässigkeiten haben dies Urteil nicht diktiert. Es war eben Lessings Ansicht über das Bild, das vom Großherzog so hoffnungsvoll erwartet worden war und daher schon viel Eifer des Geheimen Kabinetts in Bewegung gesetzt hatte. Somit gehört es lediglich in das Kapitel der „Sachverständigen-Gutachten".

Abb. 51. Pietà. Entwurf einer vermehrten Ausführung. 1867.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 116.)

Der Großherzog ließ nach dem Preise fragen, Frau Feuerbach antwortete 3000 Gulden, doch Sr. K. H. gegenüber habe diese Preisbestimmung ihres Sohnes keine Geltung. Nach einer eigenhändigen Marginalnotiz verschob der Großherzog dann die Entscheidung über den Ankauf. Ich kann hier nur das entkleidete Gerippe der Angelegenheit geben. 3000 Gulden ward als viel empfunden, um so mehr, als der rücksichtsvolle Großherzog, bei dem lebhaften Meinungsstreit über den Wert des Bildes, es lieber für seinen stillen Besitz erwerben, als es landesherrlich in die von Lessing verwaltete Kunsthalle stiften wollte. Aber am liebsten wollte er den Künstler mit einem neuen Werke, nach zuvor in Karlsruhe genehmigtem Entwurf, beauftragen und hierauf einen namhaften Vorschuß gewähren, „damit Ihr Herr Sohn mit freudigem Mute arbeiten und sein eminentes Talent bewähren könne". Es ist kein Zweifel, ihm lag auf eine persönlich sehr fein gedachte Art daran, Feuerbach durch das, was er helfen konnte, zum baldigen unangefochtenen Siege zu bringen. So sah er durch die Sache hindurch und so hat er gewollt. Der Wunsch, den Dante zu besitzen, der ihm sonst offenbar nicht schlecht gefallen hatte, war kein Selbstzweck; nicht in erster Linie als Kunstfreund, sondern als landesherrlicher Schirmherr der Kunst und ihrer Talente hat er diese ganze Angelegenheit gedacht.

Frau Feuerbach wußte im Voraus, daß unter den obwaltenden Umständen die Ablehnung des Ankaufs durch nichts für Anselm wett zu machen und dieser durch nichts sonst mehr zu vertrösten sei. Und so in der Tat schrieb er nach Karlsruhe. Wenn auch dieses mit so viel Liebe und innerlichstem Inhalt geschaffene Bild wieder nichts ist und er noch immer als anzuleitender Anfänger betrachtet wird — so hat auch ein neuer Versuch keinen Zweck. Er wolle lieber nichts mehr vor das heimatliche Forum bringen. Eher noch wird Berlin einen Künstler würdigen, der dem, was Herz und Seele bewegt, „möglichst einfachen, in sich vollendeten" Ausdruck zu geben sucht. Seine Mutter wird demnach den Dante abholen und verpacken lassen. In wahrhaft eines Kabinettsrats würdiger Feinheit, mit vollendeter Rücksicht auf die großherzogliche, persönlich gütige Gesinnung, hat Allgeyer ihm diesen Absagebrief voll Stolz und Schärfe stilisiert. Hierauf war des Großherzogs Antwort der glatte Ankauf für 3000 Gulden. (Den Willen zum Kauf als die ihm minder erwünschte Eventualität hatte er ja auch schon vorher ausgesprochen.) So war für Feuerbach die ganze Angelegenheit in künstlerische Anerkennung und Aufrichtung gelöst. Wie glücklich schreibt er: „Der Großherzog hat endlich selbständig gehandelt. Ich habe es immer gedacht, er läßt den Feuerbach nicht fallen." — Als später der Name Feuerbach der Nachsicht entrückte, ist das Bild in die Galerie überwiesen worden. Aber noch um 1885, wo ich in Karlsruhe lebte, spürte man die Ausläufer des alten Haders der Enthusiasten und der Veralberer vor diesem Bild.

Seit Ende 1857 hatte Feuerbach ein schönes Atelier, das er verhältnismäßig billig hatte haben können; obwohl dicht am Corso gelegen, hatte es den Blick in einen stillen Garten. Er beschäftigte sich nun wieder mit der Amazonenschlacht, sowohl in neuen Entwürfen, wie in Figurenstudien, für die er ein Modell von mächtigem Wuchs zur Verfügung hatte. So sehen wir durch die Jahre hindurch den einstigen Knabenplan der Germanenschlacht immer wieder auftreten und verfolgen die Übergänge, womit das Gemälde in ihm weiter wächst. Mit langsamem und gelassenem Werden; die Amazonenschlacht bleibt immer das noch Hinausliegende, die terminlose Beschäftigung erübrigter Zeit. Im März 1860 spricht er wieder davon, wie er den alten Plan jetzt vor sich sieht: „In weiter abendlicher Campagna, mit Meereshorizont und wolkigem Himmel; ein wildes Plänkeln, Streiten, Stürzen; wild entfesselte Leidenschaft, die gemildert wird durch eine vollendete Farbe und wo ich streben will, die plastische Formenschönheit in den verschiedensten Stellungen auszudrücken." Durch diese Briefstelle gesellt sich zu den künstlerischen das neue gesprochene Dokument (vgl. S. 31), wie einheitlich stark und gerade die Linie dieses Plans durch sein ganzes Leben läuft; andere ja auch, aber sie als die vom frühesten her dauernde, und trotz der Änderung des Themas ist sie eigenartig die stabilste. Aber Feuerbach darf sich dem Werke jetzt noch nicht hingeben; vorderhand gilt es, die Sorgen zu bannen, die Existenz zu sichern, dann endlich die Arme frei zu bekommen.

Man will ihm helfen. Die Möglichkeiten, welche den Namen Weimar tragen, treten erstmals auf. Der dortige Großherzog Karl Alexander hat in Scheffel den Dichter gefunden, der die poetisch-historische Begleitmelodie zu der Restaurierung der Wartburg schaffen, den Lieder- und Aventiurenhof der alten Landgrafen im dichterischen Bilde wiedererstehen lassen soll. Der Großherzog hat aber noch anderes vor, in Weimar wird eine Kunstschule errichtet werden, Scheffel denkt nun sogleich an Feuerbach, gibt sich in mehrfachen Anregungen und Einreichungen die größte Mühe darum. Feuerbach schreibt (1859) in diesen Zusammenhängen: „Scheffels Güte beschämt mich. Ich will ihn fragen, ob es nicht unpassend wäre, den Großherzog von Weimar um die Erlaubnis zu bitten, beide neueste Produkte ihm vorführen zu dürfen." Gemeint sind die „balgenden Buben" (Abb. 23) und ein zweites „Kinderständchen", welche durchaus als Pendants gedacht waren und deren spätere Auseinanderreißung — nach Karlsruhe

Abb. 52. Gastmahl des Platon. 1869. Karlsruher Galerie. Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München. (Zu Seite 120.)

in Privatbesitz und nach St. Gallen — Feuerbach wieder sehr geschmerzt hat. „Aber erst in zwei Monaten, da ich die Riesenarbeit nicht eher zwingen kann. Doch wird der liebe Scheffel mich belehren, dessen richtiger Takt einzig in der Liebe zu mir und in dem Verständnis meiner Kunst liegt. Ich habe ein solches Vertrauen zu ihm, daß wenn er sagt: ‚Feuerbach, Sie sind ein Esel,' so würde ich ihm antworten, daß mir der Vorwurf zwar etwas unerwartet komme, ich mir's aber ernstlich überlegen wolle, was Wahres daran sei." Wir spüren doch schon hier und werden es immer spüren: Akademieprofessor zu werden hat Feuerbach keine rechte Lust. Er möchte in Rom bleiben und Käufer, Besteller haben, die ihn aus der Misere reißen, ihn in seinen Plänen frei machen; das wäre die ganz erwünschte Hilfe, alles übrige ist bloßer Notausweg und lediglich andere Form des Gefesseltbleibens.

Durch die Kinder ist er so sicher geworden. Mit welchem innerlichen Vergnügen teilt er der Mutter das Diktum des ehrlichen August Riedel mit, der in Rom Professor an der Akademie San Luca ist und auf eine tüchtige Art die bekannten neapolitanischen Fischerfamilien, Albanerinnen usw., auch Porträts malt: wie er Feuerbach auf dessen begeisterte Erzählungen über sein Kindermalen zur Antwort gibt: „Mein Gott, kann es denn was Schöneres geben? Wenn sie nur still hielten!" Feuerbach halten sie freilich still, wenn sie tollen und sich balgen. Ja, er hat jetzt die Natur. Das ist, über alle materielle Not hinweg, immer das große, freie Gefühl dieser Zeit.

Und auch auf geistigem Wege erneut er sich den tiefinwendigen Zusammenhang zwischen der südlichen Menschennatur, in die er als die aufrichtigste eingedrungen ist, und der größten Kunst. Er liest in diesen Zeiten die aus dem Nachlaß herausgegebene griechische Plastik seines Vaters, des Freiburger Professors. „Ich will davon nicht sprechen, daß ich ihn zu hören glaube, daß mir

Abb. 53. Studie zum Gastmahl (Aristophanes).

wehmütige, zum Sterben wehmütige Bilder aufsteigen; will nicht davon sprechen, daß der verstorbene gute Vater so rein, so wahr, so groß sich vor mir aufrichtet, das sind Dinge, die einen jeden Sohn packen und überwältigen müssen. Aber davon rede ich, von dem stillen Wunder der Natur, daß mir jetzt, nach diesem Stück Leben, ohne daß ich eine Ahnung hatte, was Vater geschrieben, daß mir sein Geist jetzt dermaßen begegnet, indem ich bei ihm lese, was die Natur im stillen in mir vorbereitet hatte. Daß ich das lesen muß, wonach ich instinktiv in meiner Kunst gerungen; daß ich fühlen muß, wie wenig an meiner Kunst wäre, wenn Vater anders gedacht hätte! Kann ich es beschreiben, wie mir zumute sein muß, wenn ich das in reinster Sprache lese, was das stille prophetische Siegel meines innersten Wesens war? Und hier in Rom, in das Vater erst so spät zu kommen vergönnt war, Rom, was der Sohn mit schweren Leiden erringen, erkämpfen mußte, um es seiner Natur einzuverleiben! . . . . . .

Abb. 54. Studie zum Gastmahl. 1869.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

„Der Vater selbst wußte am besten bei seiner Künstlernatur, daß er bloß Worte zum Ausdruck geben kann, und daß die überzeugende Sprache der schaffende Künstler spricht!“

1860 geht Allgeyer weg. Dieses Scheiden voneinander verspürt sich deutlicher und bewußter nur in dem Leben Allgeyers; weniger macht es sich bei Feuerbach, nach unseren Quellen, bemerkbar. Allgeyers Erzählung ist anscheinend die zusatzlose Wiedergabe aus einem jugendlich überschwenglichen, vergötternden Tagebuch; entsprechend formt er darin zurecht, was er Feuerbach beim Abschied sagen läßt: Dank für den Scheidenden, wie er um ihn gesorgt habe, aber auch das Gefühl von Gegenleistung durch ein außerordentliches Geben. Das aber weiß er anscheinend, wenigstens nach Allgeyers feierlich-demütiger Widerspiegelung, nicht in dieser Stunde oder will es nicht wissen, daß er mehr durch diesen Abschied verliert, als einen bloßen Eckermann. An manchem, was für Feuerbach nun

weiterhin kommt, spüren wir es recht sehr, daß der Getreue nicht mehr neben ihm ist, der ihn doch nicht bloß angehört, sondern ihn auch beraten, ja unvermerkt im praktischen Leben ihn geführt hat. Und an dem er Halt in seinen Verstimmungen gehabt hatte.

Die Widerwärtigkeiten rücken wieder einmal in allen ihren Formen heran. Die häßlichste, namenlos ekelhaft und wie ein Blitz aus heiterm Himmel kommend, sei nur angedeutet: es entstehen, echt römisch, Verdächtigungen wegen der Kinderbilder. — In Karlsruhe macht der Freund eine arge Torheit. In seinem hellen Eifer für Feuerbach, um die von ihm vorausgesetzten Eifersüchte zu überwinden, welche Feuerbachs Talent gelten ließen, aber nicht seine Gemälde, richtete der Kupferstecher Allgeyer an den Landesfürsten eine Denkschrift, worin er eine ausführliche Würdigung von Feuerbachs ganzer bisheriger Laufbahn zu geben und den Vorurteilen oder Feindseligkeiten entgegen zu wirken suchte. Er reichte sie ein und erhielt niemals eine Antwort. Man tut kein Unrecht, wenn man noch hinzufügt, daß die Art Allgeyers, in Karlsruhe im Verkehr für Feuerbach zu wirken, auch sonst nicht glücklich war. Sie entsprang der lebhaftesten und sichersten Überzeugung, aber eben diese läßt sich nicht leicht übertragen, und bei den Versuchen dazu pflegen die Beweisführungen durch den Eifer eher zu leiden. Man erreicht nur Ungeduld und Überdruß.

Im Sommer 1860 kam dann auch Feuerbach in die badische Heimat zurück, nach Heidelberg. Er meinte, er werde in Deutschland bleiben, wobei ja auch die Weimarer Anknüpfungen schwebten. Schweren Herzens gab er der Mutter nach und dem Gedanken, so oder so in Deutschland seine trostlose Lage zu verbessern. Rom lag anscheinend hinter ihm, war eine abgeschlossene Periode, wie vordem Paris. Drei ausländische Bekannte hatten das Geleit gegeben zu dem üblichen Abschied an der Fontana di Trevi, kein Deutscher folgte dem Sarge seiner römischen Hoffnung.

In Baden-Baden hatte ihn der Großherzog empfangen, ganz er selber, das heißt gütig, fein und liebenswürdig, aber es war doch eben lediglich ein Viertelstündchen ehrenvoller Audienz gewesen. Der sanguinische Künstler übersah nach dem ersten Entzücken bald wieder, was es immerhin an weiterdauernder Gesinnung bedeutete, daß der Großherzog ihn empfangen hatte.

In Karlsruhe war Feuerbachs im Winter vollendete „Madonna“ (Abb. 25) ausgestellt. Es ist so einfach zu sehen was sie will: die Kinder musizieren der Madonna und dem Jesuskinde, und wie sie selber so inbrünstig-lieb bei ihrer heiligen Sache dabei sind, so völlig überläßt sich dem Zuhören das Jesuskind, das ungesucht den Mittelpunkt des Ganzen bildet und so natürlich und fein gesetzt ist. Und ebenso überläßt sich in ihrer mütterlichen Schönheit die Madonna, die dem Raffaelschen Typus abgesehen ist. In der Karlsruher Kritik fand der eine Teil es lächerlich, daß jemand heutzutage noch wie ein Nazarener Madonnen male; der andere Teil beklagte wiederum dasjenige zu vermissen, was man von der nazarenischen Madonnenmalerei zweiter und dritter Sorte gewöhnt war. An Verkauf war nicht zu denken. Nach zweijähriger Rundreise kaufte das Bild der schweizerische Oberst Rothpletz in Zürich, nicht ohne die Mitwirkung persönlicher Beziehungen. Als nach Feuerbachs Tode alle Galeriedirektoren Bilder von ihm zu erwerben suchten, hat die Dresdener Galerie die Madonna für das Zwölffache der tausend Franken gekauft, die Rothpletz, für seine Verhältnisse nicht leicht, daran gewendet hatte. — Wir geben zu dem Bilde noch ein Studienblatt wieder (Abb. 24).

Schon bei dieser Gelegenheit, obwohl später noch deutlichere Gelegenheit wäre, sei etwas Allgemeines von den Zeichnungen und ihrem Verhältnis zu den fertigen Gemälden gesagt. Man sagt es vielleicht am besten durch eine Parallele. Es drängt sich vor Feuerbachs Zeichnungen, und zwar desto mehr, je mehr er sich seinen größten Kompositionen nähert, ein Vergleich mit denen von Max

Abb. 55. Orpheus und Eurydike. 1869.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 119.)

Abb. 56. Lucia Brunacci. (Zu Seite 116.)

Klinger auf. In beiden das ganz starke realistische Erfassen und das große Sichersein. Aber wie charakteristisch dann die beiden auseinander gehen! Klinger: im Entwurf und den ersten Anfängen alles klar, natürlich und groß; je mehr nach dem fertigen Werke zu, desto mehr kommt immer noch hinzu, ganze literarische Gedankenschichten treten in die ursprüngliche künstlerische Anschauung hinein. Oder aber — die deutlichsten Beispiele in einzelnen weiblichen Plastiken — es wird bei Klinger wieder eine so betonte Natur hervorgepreßt, daß sie unharmonisch, ja unorganisch und unnatürlich im Verhältnis zu der Idee des gewollten Kunstwerkes wird. Umgekehrt das Verfahren, welches bei Feuerbach von der Zeichnung her bis zu dem fertigen Gemälde erstrebt und genommen wird, der Weg zur Vereinfachung, Ruhe, Klassizität, der hier geschritten wird. Das so ernstlich und sorglich Vorbereitete wird derartig in das Ganze geordnet, daß das treuliche Naturstudium, als verarbeitetes Ergebnis, unauffällig wird. Und ebenso erscheint das Geistige niemals hineingebracht, sondern stets als vollkommen gelöster Bestandteil der Idee und mit ihr identisch. Es ist ganz ähnlich, wie Gottfried Keller einmal über seinen Stil verrät: er sieht so mühelos, so kinderleicht und selbstverständlich aus, und gerade das herauszubringen war die Mühe. —

Für Feuerbach war Heidelberg, wie wir schon wissen, ein anderer Ort als für Scheffel. Er hatte dort keine Studentenlust erlebt, keine alte Studentenhingabe an die Stadt ließ ihn nicht wieder los. Er sah wohl die schöne Landschaft und das Schloß, saß gern am Sommermorgen da droben; aber es war außer der Mutter nichts Heimatliches dort. Und noch anderes ertrug sich nicht ganz leicht, als bloß die hochbeliebte Geschmacklosigkeit der Schloßbeleuchtungen,

über die er sich noch auffällig versöhnlich äußert, infolge der Depression, unter der er überhaupt litt. Der Weimarer Plan war nicht abgetan, Begas war an die Kunstschule berufen, Böcklin sollte eintreffen, von beiden war die ehrliche Fortsetzung der Bemühungen Scheffels sicher. Aber das alles erfreute ihn wenig, und den Ankauf der beiden Kinderbilder in Weimar durchzusetzen, gelang Begas nicht. Auch eine rasche leidenschaftliche Liebe Feuerbachs zu einem verlobten Mädchen — eine noch lebende Dame — mußte in diesen Heidelberger Wochen überwunden werden; die Vermählung fiel noch in seinen dortigen Aufenthalt. Allgeyer war an diesem Hochzeitstage mit dem Freunde, sie fuhren die schönen Neckarufer mit dem Dampfer aufwärts und kehrten in einem der Ausflugstädtchen ein.

Gegen Herbst wollte Feuerbach nach Rom zurück. „Auf Tod oder Leben", in nichts weniger als mutiger Stimmung. Er fürchtete sich vor der seelischen Einsamkeit dort; er mußte sie deutlicher, stärker als je vorausempfinden, da er eine wertvolle Liebe hatte erkennen und überwinden müssen.

Dann macht die von der Mutter gedrängte Absicht, in Deutschland unterzukommen, noch einen Versuch, in München. Piloty ist von „exquisiter Freundlichkeit" gegen ihn, aber es macht ihm keinen Eindruck. Auf desto empfänglicheren Boden fielen die echte schöne Liebenswürdigkeit und Achtung von Schwind und dessen Familie, mit denen Feuerbach am meisten in München zusammen war, ja die ihm für den Winter ihre Villa am Starnberger See anboten. „Er hatte die Güte, mir die ‚Sieben Raben' zu zeigen, ein Werk so köstlicher Genialität und so ergreifender Lieblichkeit, daß ich ganz selbst verzaubert bin. Ich glaube, daß sich niemand der Tränen erwehren kann, wie am Schlusse die langersehnten Kinder, als Jünglinge, herangesprengt kommen und den Scheiterhaufen, auf dem die Schwester steht, umringen. Es hat mich lange nichts so ergriffen." Solche Worte über einen Künstler, der ihm zwar nicht in der Empfindung, aber in der Weise seiner erzählenden Kunst und in seiner zeichnerischen Kleinmalerei so gänzlich ferne steht. Feuerbach gibt ihm „den Preis vor allen anderen", trotzdem „er nicht malen kann". Wir verstehen dieses rasche Urteil gar wohl nach und freuen uns, daß es gesprochen wird. Denn Schwind ist ehrlich und echt, und das ist die Vorbedingung, ohne die keine Dauer ist. Er gibt sich selbst, gibt aus dem Herzen seine reiche Liebenswürdigkeit und Innerlichkeit, seine heimelnde Poesie, und spricht eine Sprache, die ihr angemessen ist.

Die Bemühung, in München zu bleiben, scheiterte an der Atelierfrage. Damals schauten noch nicht in München aus jedem Mietshause oben die Fenster der Ateliers heraus, sondern es gab deren nur in der Akademie oder im Privatbesitz. Vielleicht fehlte bei Feuerbach auch, in Selbsttäuschung hierüber, der Nachdruck, der sich trotz der ersten Vergeblichkeiten einen geeigneten Raum erzwungen haben würde. Da erreichte ihn hier in München, eben im Verzicht, ein Telegramm, daß der Großherzog von Baden ein Atelier in Karlsruhe zur Verfügung stelle. Die Mutter hatte eine Anfrage in dieser Richtung getan und der Großherzog persönlich den Entscheid geschrieben: „Ist Frau Feuerbach zu antworten, daß ihr Sohn hier ein Atelier erhalten soll, wenn er kommen will, daß seine Niederlassung hier mich um so mehr freuen würde, als in Rom wohl noch lange nicht Hütten zu bauen sind" (der politischen Lage wegen). Der Künstler kehrte daraufhin von München um. Aber der betreffende Raum, in einem Bau des Fasanengartens, war unmöglich. Und sonst gab es in Karlsruhe keine Ateliers. Die Kunstschule selbst litt unter diesem Mangel.

So fährt Feuerbach, im November, nun doch wieder nach Rom. Mit Herzklopfen vor der Zukunft und vor sich selbst, mit wiederholt sich aussprechendem Bangen um nur ein, zwei gleichstrebende Geister, um irgendeinen wertvollen Verkehr. Er will auch nur mit dem Gefühl einer neuen Vorläufigkeit gehen.

Auf der Reise in Mailand erfährt er zum erstenmal die liebliche Macht Luinis, von dem er noch nie eine Spur getroffen hatte; er verweilt, um zu ihm

am nächsten Tage zurückzukehren. Und er sieht den Karton zur „Schule von Athen“; da ist freilich, sagt er im Nacheindruck von München, Kaulbach wie ein Kalligraph neben einem Dichter.

In das quälende Bangen, die Vereinsamung und Scheu, womit er diesmal Rom wieder betritt, fällt nun die Beziehung zu seinem meistgenannten Modell, und sie darf niemals ohne jene Stimmung beurteilt, kann ohne sie nur unvollständig beachtet werden. Es hängt wohl mit den langjährigen künstlerischen Nichterfolgen Feuerbachs zusammen, daß man sich desto eifriger um seine persönlichen Angelegenheiten gekümmert hat. Daß man, weil man nicht recht wußte, was man über seine Gemälde gebildeterweise zu sagen habe, sich desto behäbiger gütlich getan hat im Drum und Dran, worüber hundert andere Künstler in entsprechender Lebenslage gar nicht Rede und Antwort zu stehen brauchen. Das mag der eine Ausgangspunkt dieser Wichtigkeiten sein, der andere die verwandte Lust, dem zurückgezogenen Manne, der sich zwar nach Menschen sehnte, aber Kunstgeträtsch und Atelierbesuche schwer ertrug, und dessen empfindliche Vornehmheit man als Exklusivität verspürte, desto liebevoller in seine Privatissima nachzuspüren. So ist diese Nanna von vornherein ein Gegenstand der Aufmerksamkeit geworden, auch als es noch nicht so wegen der Gemälde war, die ohne sie nicht entstanden wären. Im letzteren Sinne ist sie dann weiterhin, als Feuerbach zu Ehren kam, mit ihm berühmt geblieben und erhält ihre kunstgeschichtliche Reverenz. Sie ist in einer so intimen und unentbehrlichen Weise mit dem Entstehen seiner Werke verknüpft, wie es in der jüngeren Kunst kaum irgendwo der Fall ist, und so gebührt ihr in der Tat eine Fortdauer jener Beachtung, die sie immer so reichlich gefunden hat.

Feuerbach hat diese Frau, deren eigentlicher Name Anna Risi ist, nicht erst nach seiner Rückkehr kennen gelernt. Vielmehr war noch Allgeyer, der Anfang 1860 von Rom wegging, Zeuge gewesen, wie er sie entdeckte. Die beiden gingen, auf dem Wege von der Piazza Barberini zu Feuerbachs Atelier, durch die Via del Tritone, als sie — somit nicht in Trastevere, wohl aber stammte die Nanna von da — „eine Frau erblickten, die mit einem Kinde auf den Armen unter einem offenen Fenster stand, dessen Rahmen den natürlichen Abschluß um den reizvollsten Vorwurf bildete, den der Zufall einem Künstler für eine Madonna größten Stils liefern konnte. Die Frau, eine Erscheinung von geradezu imponierender Hoheit, mochte Mitte der Zwanziger sein. Eine Last von dunklen Haaren umrahmte die strengen, von einem melancholischen Ausdruck gemilderten Züge, deren Schnitt von der reinsten römischen Abstammung zeugte. Von dem wundersamen Bilde überrascht und gefesselt, zögerte Feuerbach unwillkürlich einige Augenblicke im Weiterschreiten, und über das ernste Gesicht der Frau glitt ein flüchtiges Lächeln, als empfinde sie recht wohl die dem Weibe wie der Mutter absichtslos gezollte Huldigung.“

Es war kein Blümlein Rührmichnichtan, das hier blühte. Sie hatte früher schon Modell gestanden, war nun die Frau eines Schusters, aber schon in der Zeit ihrer beginnenden Modellbeziehungen zu Feuerbach verließ sie den Mann und von dem hört man weiter gar nichts. Feuerbach hatte sich ihr alsbald genähert, ohne daß Allgeyer davon noch Notiz erhielt; letzterer will ihren Einfluß aber in dem Kopf der Madonna (Abb. 25) erkennen, die er im Sommer 1860 in Karlsruhe sah. Es fehlt für uns sonst jede erkennbare Spur, daß Feuerbach vor und bei seiner Rückkehr nach Rom im Herbst 1860 die Frau irgendwie in seine künstlerische Rechnung gestellt habe. Doch muß er sich dann sofort um sie gekümmert haben, denn schon seine ersten Briefe sprechen von ihr, und zwar sehr glücklich. Plötzlich bleibt sie ihm weg. Sie hat sich, wie er erkundet, mit ihrem Manne überworfen, diesem gesagt, sie verlasse ihn und gehe für 14 Tage ins Kloster. Feuerbach meint, man habe sie wohl zur Strafe hineingeschickt, vom Beichtstuhl aus; er hat Sorge, daß sie länger da hängen bleibt, vielleicht gar nicht wiederkommt, ist sehr

Abb. 57. Urteil des Paris. 1870. Hamburger Kunsthalle. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 128.)

ärgerlich über das Ganze. Man könnte subjektiv und ohne nähere Beweise, als aus dem ganzen Verlauf, den Eindruck haben, daß sie diesen Bruch mit dem Manne schon unter Gedanken an Feuerbach herbeigeführt habe. Daß er von nichts weiß, spricht nicht dagegen; es ist ja die Art der Frauen, denjenigen, für welchen sie etwas unternehmen, im selben Augenblick schlecht zu behandeln oder zu vernachlässigen. Insofern hat es Zweck, sich diese Dinge zu überlegen: um zu betonen, daß das Finden dieser Frau durchaus von dem Künstler, nicht von einem Aventurier ausgeht und geraume Zeit auf den Künstler beschränkt bleibt.

Er hat sich allerdings, seit sie dann wiederkam, geradezu abhängig gemacht von ihr, hat in diesem Stück römischer Natur einen solchen Anschauungsreichtum sich erschlossen gefunden, daß er sie gar nicht denkbar mehr mit anderen vertauschen und sie nicht mehr entbehren kann. Seine Briefe sind voll Genugtuung, daß er sie hat, daß kein anderer sie hat, voll Entzücken des Künstlers über ihre strenge, hohe, großartige Figur, über die Anregungen, die er aus dem beständigen Beobachten dieser Erscheinung gewinnt. Alle hundert Jahre nur kommt eine solche Kombination vor, und ihm „armen Teufel" fällt sie zu! Dann natürlich kommt die Gewöhnung; die Erwähnungen und Freudebezeugungen in den Briefen werden knapp. Aus der täglichen Gewöhnung ist nun aber die Unentbehrlichkeit der Frau und ihrer großzügigen Schönheit, ihrer klassischen Pose und Gebärde auf den Menschen selber übergegangen, auf den einsamen Robinson, auf den so viel Platz in dem „armen Teufel" entfällt. Eine gewöhnliche Person sei die Nanna nicht gewesen, sagt Feuerbach noch nach vielen Jahren, trotz ihrer Untreue. Er wollte nun einmal nie die in allen Ateliers bekannten Berufsmodelle, er ließ dem Künstler immer den Aristokraten und den feiner organisierten Menschen dreinreden, und so kehrte hier der Künstler das Spiel um. Sie ist für Jahre das weibliche Wesen geworden, in dessen Intimität er sich nicht bloß resignierte, sondern worin er ein gewisses Ausgefülltsein fand. Gebüßt hat er's genug; mit am schwersten durch die gewundenen Auseinandersetzungen gegenüber der Mutter, wenn man ihr das Gerücht zusteckte, Nanna gehe in Seide und Herrlichkeit. Und am Ende hat er's büßen müssen durch ein genau so bitteres und nachhaltiges Leiden, als ob ihm etwas Wertvolles entrissen worden wäre. Es war wohl etwas

Abb. 58. Meeresstudie von Porto d'Anzio.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 125.)

Abb. 59. Studie zur Medea (Amme).
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

nicht Gewöhnliches an ihr und um sie her, aber Echtes doch nicht. Er hatte sie in Gewändern und Schmucksachen verwöhnt, so gut er konnte, und ein beträchtliches Stück mehr; das reichte bei ihr gerade hin, daß sie das Eitelwerden und Verwöhntwerden erst richtig lernte und sich schließlich von einem andern kapern ließ, der mehr aufwenden konnte. Von dritter Seite erfahren wir, daß sie damals auch noch Eigentum Feuerbachs mitgenommen habe. Nicht einmal das Bewußtsein ihrer Unwürdigkeit hat Feuerbach einigermaßen schnell kurieren können; so bis aus dem Innersten hatte er sich verschwendet an sie. Gerade die beginnenden dreißiger Jahre seines Lebens sind es. Es klingt einmal eine herzbewegende Klage bei ihm durch, wie es anders hätte kommen können. Überhaupt das tritt ganz sicher hervor: dadurch, daß er mit Nanna lebte, ward seinem Bewußtsein Edleres nicht verdorben, lernte er vielmehr nur gerade erkennen, was er sich zusperrte zu dieser Zeit, was fehlte und nicht war, welches Opfer er um sie brachte. 1865, nach fünf vertrauten Jahren, hatte er ihren heimlichen Fortgang zu verwinden. Davon noch später im allgemeinen Zusammenhang. Anfang 1868 kam

sie dann „in sehr katzenjämmerlichem Zustande“ in Rom wieder an; damals machte es ihm nichts mehr, hiervon hören zu müssen. Im Dezember bettelt sie ihn einmal auf der Straße an, in traurigster Verfassung. Er macht bloß die bekannte italienische Fingerbewegung des Verneinens.

Soviel über diese Frau, die ihrem schlechten Psychologen oder Erzieher — was er wohl beides für sie war — für Jahre ein großes Stück der Lebenseinsamkeit ausgefüllt und dem Künstler die mächtigste Beflügelung gebracht hat, was hier untrennbar bleibt. Durch alle diese Jahre gibt sie den Gestalten seiner Gemälde die Figur und die Gesichtszüge. Letztere doch keineswegs so, daß er sie in allen Fällen porträtiert. Er variiert sie vielmehr in der interessantesten Weise. Um dies noch ausdrücklich zu bemerken: in keinem Gemälde hat Feuerbach die Frau den Augen preisgegeben, sie immer nur im Gewande dargestellt. Eigentümlichen Einfluß, der die Nanna selber bei Feuerbach überdauert, übt sie dahin, daß ihm die Länge der Gestalt geraume Zeit zur ästhetischen Notwendigkeit wird, auch in der Weise, daß er in gegebenen Fällen sogar noch eine subjektive Steigerung vornimmt.

Abb. 60. Medea auf der Flucht. 1867. Berlin, Nationalgalerie. (Zu Seite 126.)

In dieselbe Zeit, wo er sich dieses „schönsten Weibes von ganz Rom“ für seine Gemälde glücklich pries, fiel die Erneuerung der Versuche, ihn nach Weimar zu bringen, an die Kunstschule. Die von Scheffel sorgfältig eingeleiteten Bemühungen bei dem Großherzog Karl Alexander und den zugehörigen Instanzen waren von Begas und Böcklin aufgenommen und fortgesetzt. Es ist darüber viel korrespondiert, der Plan hin und her gewendet worden, aber es hat wenig Wert, das alles wiederzugeben. Natürlich konnte Feuerbach der Mutter, gerade jetzt, wo seine Lage materiell die allerunsicherste während seines ganzen Lebens war, nicht schreiben, er wolle nicht. Er geht auf die Sache bis zu gewissem Grade ein, überlegt auch ernstlich und schwankt. Aber im Grunde und innerlich möchte er nicht, kann gar nicht. Ihn hält Rom umklammert, so wie dort für den Künstler und etwas auch für den Menschen die Dinge geworden sind. Was er mit einem tüchtigen Zusatz von Naivität aus diesen Verhandlungen und Vorfragen herausdrücken möchte, ist immer: eine materielle dauernde Hilfe oder Besoldung, aber bei der er in Rom bleiben kann. Allenfalls ein paar Monate Akademieprofessor, die übrige Zeit frei in Rom. Da hinein spielen dann auch wieder Karlsruher Möglichkeiten, aus denen Feuerbach nur wieder ähnliche Vergünstigungen herausschlagen möchte. Im ganzen quälen ihn diese Verhandlungen nur. Seine Briefe fangen immer erst da eigentlich an, wo sie mit dem Eingehen

Abb. 61. Medea auf der Flucht. 1870. München. Neue Pinakothek. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 124.)

auf diese Angelegenheit fertig sind; dann heißt es wie erlöst: „nun höre!“ und er erzählt begeistert von den Bildern, die er in Rom vorhat. In diesen ist er immer ausführlich, über die Berufungsaffäre hat er knappe, unlustige Worte. „Meine Seele ist voll Bildern, die gemalt werden müssen. Das andere ist mir lang-

Abb. 62. Studie zur Medea.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

weilig und peinigt mich.“ Wie ein innerer Aufschrei klingt es zuweilen: Laßt mich in Rom, nicht diese Berufungen, zum mindesten „rettet mir Italien!“ Aber wiederum ist seine Lage trostlos und das läßt sich der Mutter nicht verheimlichen. Die Briefe von ihr an ihn müssen oft von qualvoller Angst diktiert gewesen sein.

Sie weiß den Großherzog Friedrich nach wie vor gütig gesinnt. Er hatte, auf eine Anregung Allgeyers beim Geheimen Kabinett, ohne Zaudern einen der ersten und schönsten Studienköpfe nach Nanna, der in Karlsruhe ausgestellt war, um 500 Gulden gekauft (Abb. 27). Man zog auch wieder einmal nach dem jungen badischen Künstler Erkundigungen ein, die auf Umwegen an den S. 80 schon genannten August Riedel kamen. Dieser erklärte, daß er in dreißig Jahren wenig Künstler von so entschiedenem Talent und solchem Fleiß kennen gelernt habe; bei seinem Ernst und seinem großen Farbensinn sei das Schönste zu erwarten; „möge Feuerbach nur immer so beschäftigt werden, daß derselbe zeigen kann, was er zu leisten im Stande ist".

Im August 1861 meldete Feuerbach dem badischen Großherzog das Weimarer Angebot: 500 Taler Gehalt, freies Atelier, Professorentitel, zeitweisen Urlaub. In zurückhaltender Form machte er die Annahme von seinem Landesherrn abhängig. Frau Feuerbach bekam darauf vorläufige Antwort, daß Se. K. H. ohne Zweifel das bewilligen werde, was ihren Sohn bestimmen könnte, wenn er Rom verlasse, nicht nach Weimar zu gehen, sondern „in den Kunstkreis Karlsruhes einzutreten". Rasch dankend, beugt nun Frau Feuerbach genügend deutlich vor, daß es nicht allenfalls doch eine „Anstellung" werde, „sorgenfreie Arbeit" ist genug. Bewundernd und teilnehmend sehen wir ihr zu, wie sie sich durch alle Klippen windet. Was sie im Bunde mit Allgeyer als erstes Ziel verfolgt, ist: Anselm von Rom, von Nanna loszubekommen. Und was sie in erster Linie zu vermeiden hat, ist eine Aussicht, die ihm dauernd Rom und Nanna nimmt. Dann würde er ihr von Anfang den Plan zerstören. Nach des Großherzogs Rückkehr vom Königsberger Krönungsfest ist dann Frau Feuerbach, im November 1861, in Audienz bei ihm gewesen. Schon vorher hatte Anselm auf die noch ganz gestaltlosen badischen Zusagen hin nach Weimar kurzweg abgeschrieben.

Aber es zerrinnt alles wieder. Aus Karlsruhe hat Feuerbach schon früher zuviel erlebt, worüber er nicht wegkommt, und erlebt es wieder durch die dortige Aufnahme — wir greifen hier voraus — seiner ausgestellten „Iphigenie". Wieder sollte der Großherzog sie kaufen. Die schwere, schwere Bitte, während die andere noch schwebte, mußte von der Mutter getan werden, aus Anselms erdrückender Geldnot. Aber erstlich, was ihm nicht zu verdenken war, hatte der Großherzog zu einer neuen persönlichen Aufwendung keine Lust. Er befahl, wie Frau Feuerbach mitgeteilt wurde, den Ankauf nicht. Und anderes kam hinzu. Wenn die Iphigenie kritisch nicht wohl zu vernichten war, wenn die Zeitungen sie lobten, so half sie dennoch verhindern, daß ihr zum mindesten nicht beliebter Urheber nach Karlsruhe gelangte. Das Modell der Iphigenie war die Nanna, und die Residenz kannte alle Details auf das genaueste. Genug hiervon. „Peinige mich nicht mehr mit Karlsruhe, nicht mit dem, was werden könnte, und nicht mit dem, was nicht geworden ist" — das ist die Quintessenz der letzten hierüber von Feuerbach aus Rom an die Mutter geschriebenen Briefe. Es macht ihn krank, schadet ihm an der Gesundheit, „das ewige Wort Karlsruhe allein hat mir mehr geschadet, als die ganze Pension wert wäre, die man mir ja jeden Augenblick nach Laune wieder nehmen kann". Und in denselben letzten Briefen dieser Angelegenheit die glücklichsten Worte, die er jemals über den künstlerischen Besitz der Nanna geschrieben hat. Mit dem Zusatz: „Ich wäre manchmal verzweifelt und habe Ruhe und Zuversicht meinem schönen Modell zu danken, das mich begeistert und immer mit freundlichen Worten beruhigt und aufmuntert." O ja, sie versteht ihn zu nehmen, sie macht dem Künstler den Hof, denn stärker kann sie den Menschen nicht fassen, und naiv beglückt, als würde es für die Mutter ein Ausgleich sein, erzählt er Nannas Worte: was müssen das für Menschen sein da draußen, die den Anselmo derart herumziehen, dem man Bildsäulen setzen sollte, so einem Meister!

Ihre Gegenwart gibt ihm Schwung, füllt seine Vorstellung mit Bildern an, könnte er's nur auch verwerten! Es sind noch nicht die Jahre, da er Nanna

Goldschmuck und seidene Kleider schenkt, das ist erst in der Schackschen Zeit. Es fehlt auf die kläglichste Weise an den Mitteln, um nur das Material für Bilder zu beschaffen. „Ich mit meiner heißen Leidenschaft wäre fähig, alle 14 Tage ein Bild zu malen, und muß mich in meinen besten Jahren aufs Abwarten legen." „Ich werde dieses ganze Jahr (1862) bloß Köpfe malen." „Die Iphigenie ist mein letztes historisches Bild, denn auf diese Weise ruiniere ich mich und andere."

Wir kommen nun hiermit an dieses erste große und wichtige Gemälde (Abb. 33), das den Anregungen durch Nanna verdankt wird. Nicht überhaupt, denn spätestens seit 1858 plante Feuerbach eine Iphigenie, aber so, wie es geworden ist.

Gleich nach jener Rückkehr nach Rom im Spätjahr 1860 beginnen die Nachrichten über das werdende Bild. Einer der ausländischen Künstler, die Feuerbach allein noch als Bekannte sah, der Engländer Cardwell, schneiderte das griechische Gewand. Ganz erschrocken, so schildert es Feuerbach der Mutter, weicht er zurück, als er Nanna zum erstenmal darin erblickt; o das sollte die Mutter sehen, die hohe Gestalt in dem edlen Gewand! Die beiden Zeichnungen hiernach (Abb. 28 u. 29) gehören zu den Dingen, zu denen man immer wieder zurückkehrt; man bleibt meilenweit von Feuerbach entfernt, wenn man hier nicht unmittelbar begreift, was ihm die Verfügung über diese Römerin bedeutet hat und daß sie zeitweilig wie ein Stück von seinem Leben werden mußte.

Nach diesen wundervollen Vorarbeiten zu der stehenden Iphigenie beschließt er aber doch, sie zu setzen. Unfraglich aus dem richtigen Gedanken, daß vermehrte äußere Ruhe noch weiter der stillen Gewalt der seelischen Empfindung zugute kommen muß und dem Bilde noch mehr das Gepräge der Klassizität geben wird. Dann ist, nach diesem Entschluß, das Fertigwerden ein „rapides Gelingen auf den Wurf". Wir können kritisieren, die stehenden Handzeichnungen einheitlicher, an sich betrachtet vollendeter finden. Mit ihnen verglichen bleibt das Arrangement der Gewandung in dem Gemälde kleinlicher, unruhig. Der Kampf mit dem feierlichen Gewande, der bei der Sitzenden schwieriger wird, ist noch kein freier Sieg. Es ist keine Selbstverständlichkeit in dieser Drapierung, sie bleibt eine Zurechtlegung. Wir werden davon, wenn nicht sonst, durch Feuerbach selber, durch die jüngere, zweite Iphigenie (Abb. 81), den Vergleich mit dieser überzeugt. Auch der aufgestützte Arm in dem ersten Gemälde ist nicht einwandlos gut. Und um auch das noch anzumerken, das Wasser ist nichtssagend. Das Meer ist ihm seit Venedig mächtig und herrlich, seine Briefe sprechen bei jeder gebotenen Gelegenheit die höchsten Eindrücke aus, aber: Aufenthalt zu Studien kostet wieder bares Geld. Er macht zwar im Juli 1861 die kleine Fahrt nach Porto d'Anzio ans Tyrrhenische Meer, schreibt tief ergriffen, aber es bleibt noch eine flüchtige Rekognoszierung, mit verdoppelt schmerzlicher Empfindung der materiellen Behinderung. — Dies vorweg, um nun desto freier die Größe dieses Gemäldes zu betonen, das ohne alle Spur von Sentimentalität voll wahrhafter Hoheit ist.

Was man damals wesentlich beanstandete, war der Ton. Die bei Feuerbach in verschiedenen Motiven wiederkehrende eigentümlich bleiche Färbung tritt hier sehr augenfällig hervor. Sie hat, so fremd sie dem damaligen aufsteigenden Kolorismus war, ihre Parallelen in der Renaissancekunst. Aber wir dürfen uns nicht auf diese beziehen. Diejenigen Quattrocentisten, an die wir zuerst denken würden, haben ihn sehr wenig oder gar nicht berührt. Die Farbendämpfung, bei gleichzeitig festgehaltener Helligkeit, ist von nichts anderem bedingt, als von demselben Willen zur Zurückhaltung und abklärenden Ruhe, aus dem das Ganze des Bildes überhaupt geworden ist. Er überwindet die Venezianer und den parallelen Zeitgeschmack durch die vornehmere Denkweise. Sein Streben ist, das aufrichtig gesehene Natürliche nach Form und auch nach Farbe hindurchgehen zu lassen durch ein zartes individuelles Kunstgefühl. Dazu gehört ihm, vollends bei diesem Stoffgegenstand der in geistigen Fernen zurückliegenden Antike, daß die Farbe

als solche nicht zu blühend lokallebendig werden darf. Wie ja das italienische Licht selber die Eigenschaft hat, zu Einheiten zusammenzuziehen und die Lokalfarbe zu dämpfen. Er hat über solche Dinge schon früher gesprochen, bei dem S. 78 erwähnten Entwurf zur Amazonenschlacht; dort spricht er ausdrücklich von dem „Mildern" durch eine „vollendete" Farbe. Er hat sich für seine Einordnung des Kolorits in eine feinere Harmonie der jeweiligen Stimmung auch weidlich gewehrt im Vermächtnis, sowie in den Aphorismen und Betrachtungen, die durch Allgeyer, zum Teil ganz neu, zum Teil in der originaleren Form, im Anhang veröffentlicht worden sind. Sie richten sich gegen den landläufig gewordenen Vorwurf, er habe sein Kolorit verloren und seine früheren Werke seien besser als die neueren. „Das dekorative Element darf nie eine feinere und edlere Kunst überwuchern." „Kolorit ist das konzentrierte, potenzierte Spiegelbild der uns umgebenden Dinge, die in der Schöpfung zerstreut liegen: ihr verklärter Abglanz in einer poetischen Seele. Es basiert stets auf dem innersten Naturgefühl . . . Illuminist ist derjenige, der alles etwa Brauchbare zusammenstellt, um eine erträgliche Verblüffung zu erreichen. Große Leinewanden mosaikartig zu bemalen, ist von guter Kunst aber ungefähr so weit entfernt, wie ein Freudenmädchen von einer anständigen Frau." —

War bisher schon das einfache tägliche Leben eine stete Sorge gewesen, so ward das Jahr 1862 wohl das schlimmste, das er überhaupt erlebt hat. Insofern schlimmer als die Pariser Hungerzeiten, als er älter war, die zu erfüllenden Verpflichtungen größere Dimensionen, peinigendere Formen angenommen hatten. Es sind die gleichen Monate, da die Anstrengungen wegen der Iphigenie in Karlsruhe gemacht wurden; aus der täglichen Not haben wir sie zu betrachten, aber auch Anselms trotzdem sich durchsetzenden Widerstand gegen die anderen Karlsruher Möglichkeiten. Es ist unendlich traurig, diese Stimmungen mit anzusehen, diese Briefe zu lesen, von denen, seit sie einmal da sind, der Biograph nun überhaupt nicht wieder loskommt. Freilich wurden sie schon durch das „Vermächtnis" gewissermaßen nachgefordert. — Es erfolgt gar kein Umsichschlagen des Gefesselten, keine Anklagen, keine Konvulsionen. Zumeist eine trostlose, desperate Stille; er mag bloß nicht mehr mittun. Alle die großen schönen Bilder stehen unverkauft da, viele Tausende an Wert, und es reicht nicht, eine laufende Rechnung zu bezahlen. Es darf hier auch erzählt werden, daß ein Heidelberger Bankinstitut in generösem Vertrauen seines Leiters auf Feuerbachs Würdigkeit Summen vorgestreckt hatte. Ja, wenn er tot wäre, dann wäre plötzlich das Modeinteresse da, würde alles verkauft, könnten Schuster und Krämer, die baren Schulden da und dort bezahlt werden und ein Kapital für die Mutter übrig bleiben; es wäre vielleicht das beste. Seit vierzehn Nächten hat er kein Auge zugetan . . .

Dann ein einzelner wilder Ausbruch, das Anzeichen des Sichaufraffens, der wiederkehrenden Kraft, die erst einmal dieses hinausstoßen muß. „Ich glaube aber an nichts mehr und bin entschlossen, meinem lieben Vater in Bälde eine Visite zu machen. Fluch allen, die mich gequält! Fluch der Stunde meiner Geburt! Meine schönen Haare fallen mir aus über all dem Denken und den ewigen Enttäuschungen. Seit ein paar Tagen arbeite ich auch nicht mehr — möge alles zum Teufel gehen. Ich sehe kein Ende der ganzen Sache, und in der ewig bitteren Stimmung kann ich auch nicht das machen, was ich in sorgenfreier könnte. Jung, schön, voll Talent und voll Hoffnungen und so miserabel verlassen von allem! — „Liebe, gute Mutter, könnte ich Dir die Hand reichen! Ich fühle mich so krank, so liebesbedürftig und so verlassen . . ."

Nein, diese Stelle durfte nicht unterdrückt werden, wenn man je von dem Menschen Feuerbach zu erzählen begonnen.

Zu der inneren Wiedererhebung kommen dann, außer dem schon erwähnten Trost in Nannas Zuspruch, auch Beruhigungen, wennschon zuerst in sehr mittel-

Abb. 63. Studie. Aus den Vorarbeiten für Medea an der Urne.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 127.)

barer, eigentlich negativer Form. Der alte König Ludwig I. von Bayern kommt in sein Atelier, sieht sich fest an Feuerbachs schönem Kopf, und das bleibt freilich auch alles. Es ist, um es bei dieser Gelegenheit zu sagen, nicht der Mühe wert, von den sonstigen hohen Besuchen zu erzählen, die zu irgendeiner Zeit in seinem römischen Atelier gewesen sind, es ist außer leerer Schöntuerei nie etwas dabei herausgekommen.

⊠ ⊠ ⊠

Dann aber kommt die unmittelbare Not zu Ende durch die Beziehung zu dem Herrn oder Freiherrn, späteren Grafen von Schack. Wie schwer diese Beziehung auf die Dauer zu ertragen gewesen sein mag, für Feuerbach ist sie in der Wende von 1862 zu 1863 eine direkte Rettung gewesen, und er hat es ausdrücklich so anerkannt.

Nach vieljährigem Lobpreis seiner Verdienste um die Kunst ist über den verstorbenen Schack ein Sturm von posthumer Kritik niedergegangen. Die Namen des Dreigestirns seiner Galerie, Feuerbach, Böcklin, Lenbach, sind zu einer peinlichen Demonstration seiner Unzulänglichkeit im Urteil geworden, seiner verständnislosen Schulmeisterei, die gar nicht wußte, worauf es ankommt, seiner ausnutzenden Kargheit, daneben zu einer drastischen Widerlegung seiner eigenen Angaben über seine Galerie, durch den Nachweis der vielen darin enthaltenen Selbsttäuschungen und Gedächtnisirrtümer. Mit Schwind ist es nicht viel anders, aber diesen verstand er wenigstens. In der biographischen Behandlung Böcklins hat man genugsam von diesen Dingen gesprochen; Lenbach hat selber, man vergleiche das Buch von W. Wyl, sich auf das allerdeutlichste geäußert und dabei auch auf Feuerbach exemplifiziert, den er sonst nicht mochte; für Feuerbach hat Allgeyer die reichlichsten Nachweise und Dokumente gegeben. — Schack war im Zusammenhang damit, daß er ein geschmackvoller Liebhaber-Schriftsteller war, auch ein durchaus literarischer Kunstfreund. Ihn interessierte immer der Gegenstand, und wenn ein Gemälde in Stoff oder Maskerade sich mit seiner dichterisch-schriftstellerischen und übersetzerischen Tätigkeit berührte oder mit der Renaissance als einer erlesenen geistigen Zeit, so konnte jenes seiner Anteilnahme einigermaßen

Abb. 64. Studie, als Melancholie bezeichnet. 1871. Für „Medea mit dem Dolch“ verwendet. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 127.)

sicher sein. Er war stolz und eitel auf seine Galerie, aber er hatte die Furcht aller unsicheren Sammler, zu viel zu bezahlen, obwohl er sehr große Mittel jährlich für Ankäufe aufzuwenden hatte. Er wollte möglichst viel Bilder haben, mit denen sich Ehre einlegen ließ, aber nicht in den Ruf kommen, daß er sich übervorteilen lasse und somit nichts verstehe. Die bei ihm meistvertretenen Meister sind alle durch Notlagen von ihm abhängig gewesen. So Genelli; so konnte er für 8000 Gulden die ganze kleine Schwind-Galerie — etwa 25 Bilder — auf einmal erwerben, weil Schwind momentan Geld brauchte und die unverkauften Sachen hatte. Und so konnte er Böcklin, Feuerbach, Lenbach als junge Künstler an sich fesseln und sie, man muß es sagen, im Preise drücken, Böcklin übrigens ärger als Feuerbach. Er maßregelte sie durch seine Urteile und hieß der feinsinnige, großartige Mann, der aufstrebende Talente entdecke und unterstütze. Tatsächlich ist er in allen Fällen aufmerksam gemacht und von anderen dirigiert worden. Aber es muß ausgleichend hinzugesetzt werden, er wußte das alles eigentlich nicht, war gar nicht imstande, sich auch einmal von Seite der Künstler her zu sehen, glaubte wirklich ein rechter Förderer durch Tat und Rat zu sein. — Sicherlich würde Feuerbach das Verhältnis nach wenigen Wochen zerrissen haben, wenn nicht die Korrespondenz von Anfang an durch die Mutter gegangen wäre. Und so hat wiederum sie ihren nicht immer leicht erkauften Anteil daran, daß Feuerbach nun doch für einige Jahre auskömmlich zu leben hatte, obschon Schack von sich aus die Preise bestimmte. Feuerbach hat, als diese Jahre später zurücklagen, gerne vergessen, wieviel er während ihrer Dauer über Schack zu klagen und sich zu ärgern gehabt hatte, bis er ihn schließlich nicht mehr ertrug. Zu seiner Charakteristik, wie er das Widrige am Ende immer wieder wegsiebt, ist es sehr geeignet, mit den Momentbildern und heftigen oder spöttischen Ausdrücken über Schack, die in den Briefen bei Allgeyer enthalten sind, den Rückblick im Vermächtnis zu vergleichen: „Schack eröffnete mir für eine Reihe von Jahren eine verhältnismäßig sorgenfreie Tätigkeit. Wie es mir ohne dieses Dazwischentreten ergangen wäre, weiß ich nicht zu sagen. Es war meine schlimmste Periode“ (bis 1862) „und ich hatte alle Ursache, sehr dankbar zu sein.“ Man kann ihm auch das Zeugnis nicht versagen, daß er sich, bei seiner Natur, der jeder Zwang von ihren Fähigkeiten nur nehmen konnte, mit sehr viel Ausdauer in das Verhältnis geschickt hat.

Um das vorweg zu sagen, Schack hielt Feuerbach allezeit für einen talentierten Genremaler. Er wollte von ihm Idyllen oder auch historisch-literarische Illustrationen. Große Bilder widerriet er, obwohl er die Pietà kaufte und sich nachmals darauf zugute tat. Sie ist freilich im Format — und allein in diesem — nicht groß. Feuerbach hat ihm die Medea und das Gastmahl des Platon vorgeschlagen, hat für ihn diese herrlichen Schöpfungen ausführen wollen, und Schack hat sie sich entgehen lassen; als der Maler ihm von der Amazonenschlacht sagte, urteilte er, derartige bewegte große Kompositionen seien nicht das Feuerbach durch sein Talent gewiesene Feld. Er hatte an den ersten Bildern, die er von Feuerbach sah, gerade so viel begriffen, daß sie so einfach und ruhig seien. Ergo ist Feuerbach für ruhige Szenen gut, aber nicht für leidenschaftliche und figurenreiche. Künstler und Mensch sind ihm nur sympathisch ohne das innere Ungestüm. Ihm bleibt ein Unbehagen des Persönlichen; sicherlich hat es diesen Grund, wenn er dem direkten Briefwechsel mit Feuerbach in einer oft sonderbaren Weise aus dem Wege geht und sich auch dann, wenn jener die Antwort nach Rom erwartet, an den Umweg über Heidelberg hält.

Gänzlich unrecht hat Schack im objektiven Sinne nicht. Nicht alle großen Bilder Feuerbachs sind so innerlich in einen Guß vollendet, wie es unter ihnen am meisten die Pietà und wie die mittleren Bilder es meistens sind. Nicht immer vermag die „ursprüngliche Empfindung den ganzen Bildrahmen gleichmäßig zu durchdringen“ (Karl Scheffler in „Kunst und Künstler“ über Feuerbach).

Abb. 65. Medea mit dem Dolch. 1872. Mannheimer städtische Galerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 127.)

Der „Titanensturz" ist das deutlichste Beispiel dafür. Wenn sonst auch die Amazonenschlacht zeigt, daß er kompositionell zu „leimen" vermag, was dann aber in beiden Fällen die Lichtstimmung gutmacht, so ist bei der Amazonenschlacht auch der Grund am deutlichsten: Jahrzehnte liegt die geistige Entstehung schon zurück. In anderen Fällen hilft die Rastlosigkeit der künstlerischen Selbstzucht und des überlegenden Weiterringens dieser Schwäche einer nicht überreich unmittelbaren Gestaltungskraft ab; so in der Medea. Aber das alles meinte Schack doch nicht, abgesehen davon, daß diese großen Beweisstücke erst später entstanden. Wie er es meinte, wird sich noch im einzelnen zeigen.

Für Feuerbach hatte das Verhältnis folgende Seiten. Er konnte davon leben. Aber seine Bilder wurden viel geringer bezahlt, als er sie veranschlagte. Und er durfte immer nur kleine, ihn nicht befriedigende Themata malen, allenfalls weitschichtige Themata in kleinen Formaten, denn das nahm Schack nicht so genau. Endlich, die Öffentlichkeit erfuhr nichts von diesen Arbeiten. Er blieb in seiner Geltung als Künstler stecken, konnte in dieser Weise noch Jahrzehnte für Schack weitermalen und kam doch nicht vom Fleck, weder äußerlich noch mit seinem künstlerischen Wollen. — So sind diese Jahre eine Zeit der inneren Sammlung; er kann sorgenfreier in das Leben schauen und wird andererseits von seinen größten Ideen zurückgehalten. Aber nicht, um sie darüber zu verlieren.

Feuerbach hat von 1863 bis 1868 für Schack gearbeitet und ihm außerdem drei seiner vorher fertig gewordenen Gemälde verkauft; im ganzen besitzt die Schacksche Galerie elf Werke von ihm.

Abb. 66. Medea an der Urne. 1873. Oldenburger Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 127.)

Nach Feuerbachs eigener Erinnerung erregte Schacks Aufmerksamkeit zuerst das Bild „Ariost am Hofe von Ferrara", das auch als „Garten des Ariost" bezeichnet wird (Abb. 30). Also ein relativ untergeordnetes Bild, gedanklich und kompositionell flau, aber im Gegenstand von ansehnlichem literarischen Bezug. Es stammte nach Idee und Anlage aus der venezianischen Zeit und war in dem bösen Notjahre 1862 fertig gemacht worden. Soweit es überhaupt als fertig wirkt und nicht vielmehr als der saubere Probeversuch in kleinem Format für ein großes Gemälde, das noch mancher Ausgestaltung bedurft haben würde. Auch andere ausgereifte Werke von ihm fangen mit relativ kleingehaltenen Figuren an und rücken diese während der folgenden Stadien in äußere und innere Größe. Modellstudien konnten freilich für die figurenreiche Darstellung schon gar nicht gemacht werden; Nanna wird einige Male unter die Frauen gestellt, die eine Figur des Dantebildes einfach wiederholt. Es ist, so wie er es jetzt fertig macht, ein Werk der Müdigkeit, der Nachlese, des Abschließens von Abgetanem, auch in den venezianisch lebhaften, leuchtkräftigen Farben. Die Architektur in dem Bilde hat einer der Freunde in Venedig gemalt, ein Architekt, von dem er nicht den Namen erwähnt, aber erzählt, wie vorteilhaft sie einander zum Lehrmeister hatten.

Das Porträt der Nanna bei Schack, „Bildnis einer Römerin" (Abb. 31), stammt aus dem Jahre 1861. Die klassische Iphigenie wandelt sich zurück zur zeitgenössischen Trasteverinerin, zur schön angezogenen Frau aus dem Kleinbürgertum. Manche Einzelheit, die an der Iphigenie etwas ungünstig porträthaft geblieben war, wie die sehr niedrige Stirn, fällt nun hier nicht auf, ist das Erforderte. Eines der unvergeßlichen Bildnisse, die es gibt. Es steht farbenkräftig

Abb. 67. Boccia spielende Kinder. 1872. (Vergl. Abb. 57.)
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

in kühler Atelierhelle, und man fühlt, daß das der Ton für diese Frau ist, sobald sie um ihrer selbst willen gegeben werden soll. Die zarten schwärzlichen Schattenpartien des matt hellbronzenen Gesichtes werden zur Einheit mit dem ebenholzschwarzen (nicht „blauschwarzen") Haar, mit den langen, fast zudeckenden Wimpern und dem mehr verstandenen als gesehenen Blick, ja sie werden zu einem Teil der Charakteristik. Das Bildnis hebt sich ab von einem unmittelbar dahinter hangenden ruhigen grünen Vorhang, Nanna trägt ein braunes Mieder, ein schwarzer Umhang ist hinzu getan, schmal sieht das herumgelegte rote Tuch über das gescheitelte Haar herüber. In den Schmuckzutaten waltet noch ein bürgerliches und ästhetisches Maßhalten, das durch die Kette aus billigen sog. römischen Perlen eher verdeutlicht als beeinträchtigt wird. — Wie wundersam wäre es, aus diesem Bildnis allein das Persönliche dieses geheimnisvollen Weibes zu kennen. Aber es gibt ja kein Geheimnis, wir haben ja alles schwarz auf weiß. — Man denkt einen Augenblick an die Mona Lisa; die kaum merkbare Charakterisierung durch die Mundwinkel veranlaßt dazu, und nicht minder die wundervoll gemalte, im besten Sinn der Renaissance schöne Hand. Aber man sagt sich, daß dasselbe oder etwas ganz Ähnliches vielleicht auch geworden wäre, wenn das Gemälde des Lionardo gar nicht existierte.

Mit diesem Porträt halte man Abb. 32 zusammen. Die beiden, nebst dem früheren, Abb. 27, sind die schönsten der vielen Bildnisse dieses römischen Weibes, das einschneidend Feuerbachs Lebensgang, also nicht bloß den des Künstlers, in wichtigen Jahren hat mit bestimmen sollen.

Die erste Bestellung Schacks bei Feuerbach, welche dieser erst auszuführen hatte, war eine Madonna, eine Wiederholung der oben S. 82 erwähnten (Abb. 26). Der feinsinnige alte Philologe und Catull-Übersetzer Th. Heyse, der in Rom des öfteren zu Feuerbach kam, der Onkel Paul Heyses, hatte diese Bestellung an Schack empfohlen. Th. Heyse ist überhaupt derjenige, der Schack, ehe dieser irgendeine Zeichnung von Feuerbach gesehen hatte, mit etlicher Geschicklichkeit auf den Künstler hingeleitet und der nach der Feuerbachschen Seite hin das Verhältnis durch die vielsagende Bemerkung plausibel gemacht hat, Schacks Hauptwert als Kunstfreund bestehe in der Nachhaltigkeit seiner Teilnahme. Jene erste, an Oberst Rothpletz verkaufte, jetzt in Dresden befindliche Madonna ist hier für Schack in Einzelheiten verändert worden, man wird nicht finden vollkommen günstig, möchte die Kinderzahl lieber wieder beschränkt wissen. Das Gesicht der Madonna ist aus einem an Raffael anklingenden jetzt der Nanna angeähnelt, deren Stil ohnehin nicht zu einer Madonna paßt. Nachdem Schack dies Bild, das kleinste im Format von den in der Galerie befindlichen unseres Meisters, erhalten hatte, schrieb er denn auch an Frau Feuerbach nach Heidelberg, ihr Sohn habe diese Römerin nun schon so vielfach gemalt; es scheine ihm wünschenswert, „daß er von jetzt an diesem Modell, welches notwendig Monotonie in seine Werke bringen müßte, für immer entsagen möge“. Er spricht damit etwas aus, was seitdem von vielen wieder gedacht sein wird. Es soll auch durchaus nicht über eine solche Ansicht ironisiert werden. Denn wenn man zur Abweisung

Abb. 68. Landschaft mit badenden Frauen. 1872. Karlsruhe, Privatbesitz.

Schacks sagt, Raffael und andere, vollends Perugino, hätten ebenfalls dieselben Gesichter verwendet, so bestand schon praktisch eine andere Sachlage. Deren Bilder kamen hierhin und dorthin in die Kirchen, es gab noch keine Galerien, Ausstellungen und Eisenbahnen. Welche Unmöglichkeiten aber die Zumutung Schacks für Feuerbach enthielt, braucht nach allem Vorhergesagten nicht erörtert zu werden. Es darf andererseits hingewiesen werden darauf, wie Feuerbach es doch verstanden hat, diese immer eine und selbe Frau in einer Weise zu vervielfältigen, daß der obenhin Schauende sie nicht einmal immer wiedererkennen wird. Diejenigen, welche durch die ständige Wiederkehr des Modells nicht gedanklich betroffen werden, werden sich um so mehr für die umfassende Skala und Differenzierung der mit ihrer Hilfe gewordenen Bilderscheinungen interessieren.

Abb. 69. Studie zum Gastmahl. (Alkibiades.) 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Schack, der als Käufer so vieler Bilder desselben Künstlers Anspruch auf Entgegenkommen für seinen Standpunkt voraussetzte, wiederholte der Mutter gegenüber seine Meinung auch später. Er wolle Feuerbach gerne aus seinen Verlegenheiten reißen und zur Anerkennung bringen, aber dann müsse er fordern, daß er nur Werke sende, die seiner vollkommen würdig seien. Daher solle er die Madonna — ein ähnliches Ansinnen, wie das, womit Schack Böcklin die „Villa am Meer" zweimal malen ließ — noch ein (drittes) Mal, und zwar diesmal wieder mit dem ursprünglichen Madonnenkopf malen, wofür er die Madonna mit dem Nannakopf zurückerhalten werde. Schack glaube, dies um so eher verlangen zu können, als Feuerbach mit so großer Leichtigkeit arbeite. Eine Wendung, die ähnlich klingt, als wenn man den Arzt nach der Zeit bezahlen will, die er für die Niederschrift des Rezeptes braucht. Und die überdies in dem Sinne gar nicht richtig war, wie sie ausgesprochen ward.

Von 1863 ist die Pietà (Abb. 36); sie war in diesem Jahre auch auf der Münchner Ausstellung. Die künstlerische Idee, welche die nachmalige Komposition bestimmte, hatte ihren Keim in einer Gedächtnisstudie des Zufalls, die in die

Abb. 70. Gastmahl des Platon. Zweite Ausführung. 1873. Berliner Nationalgalerie. (Zu Seite 130.)

Zeit der ersten Bekanntschaft mit Allgeyer zurückgeht. Feuerbach hatte auf einer Kirchentreppe eine Bäuerin schlafend liegen sehen, die Stufen aufwärts vornübergebeugt, und er beeilte sich, als er zu Allgeyer ins Zimmer kam, das charakteristische römische Bild durch rasche Zeichnung festzuhalten. Der Gedanke, die auf der steilen Treppe kniende oder liegende Frau über den Leichnam zu beugen, kam wie etwas von selbst Gegebenes schon bei dieser Zeichnung. Beide Freunde interessierten sich aufs lebhafteste für das künftige Gemälde. Allgeyer dachte auch daran, weil er von Karlsruhe solche religiösen Aufträge hatte, es nach der Fertigstellung in Kupfer zu stechen. Es ist dann in den Briefen der folgenden Jahre mehrfach die Rede von der Pietà. Aber zumeist in dem Sinne eines zurückgestellten Bildes, welches zu vollenden zunächst die nötigen Mittel fehlten. Trotzdem wurde es schließlich in der schlimmen und wenig beschäftigten Notzeit von 1862 weitergemalt: ein nicht großes Bild, aber eine großartige Schöpfung in jeder inneren Hinsicht und namentlich in der Komposition der Farbe. Eines seiner vollendetsten, innerlich geschlossensten Gemälde, und damit wieder ein gewichtiges Dokument für die Rolle, die bei Feuerbach der längere Zeitraum spielt, während dessen die Bilder in ihm reiften.

Wieder vermag hier der Künstler in der äußerlichen Ruhe der Züge und der Anordnung — die in diesem Fall die denkbarste Ruhe, die des Todes ist — einen größten Affekt und inneren Gehalt der Persönlichkeit zu geben, in diesem Christus; eine nicht leicht bewältigte Empfindung beschäftigt uns, daß dieser Mensch voll männlicher Kraft und heißem Imperativ, voll blühender körperlicher Schönheit gefällt worden ist in einer unverrichteten Aufgabe. Und doch ist jedes Zuviel, jede nur größere Deutlichkeit vermieden, von Betonungen und Ablenkungen wie in der Pietà des Quentin Massys mit ihrem athletisch durchgearbeiteten Christus ist keine Rede. Entsprechend haben wir den stärksten Ausdruck unsagbaren Schmerzes in der edlen und hohen Gestalt der ganz stillen, ganz verhüllten Mutter. Zu dieser Gruppe halten dann, wie in der Komposition, so auch in der Gefühlswelt des Bildes, die drei Frauen zur Linken das harmonische Gleichgewicht.

Zu der Gestalt der Mutter sei noch eine der Zeichnungen beigegeben, eine Studie (Abb. 35). Wie da der Schenkel, der Körper in der ganz dichten, aber schmiegenden Hülle darin ist, und wie das dann in dem Gemälde alles erhalten, aber noch wieder zarter gemacht wird; wie die in der Zeichnung noch modellhafte Haltung nun im Gemälde sich restlos tief in die Empfindung beugt!

Eine Stimmungsvollendung besitzt dieses Bild, die nur gefühlt, aber nicht beschrieben werden kann, weil eben das reine Kunstwerk die Empfindung über jede Sprache hinaus trägt und von dieser nicht eingeholt werden kann. Reichtum der Farbe und deren feine Harmonie in höchstem Wohllaut, damit könnte man trocken genug versuchen, es zu bezeichnen. Mit weitem Horizont liegt die schwermütige Landschaft, zuletzt blaut wie eine Versöhnung ein sanfter Höhenzug, und der bei Feuerbach so beliebte schmale, schräge Streif scheidet den Himmel von der Landschaft. Das Düstere bleibt nur dieser, sie nimmt es allein auf sich, gewissermaßen symbolisch, und befreit damit die Gruppe des Vordergrundes von der Notwendigkeit eines Chiaroscuro. Diese baut sich vor uns auf im ganz ruhigen, aber klaren Licht, in einer ebenso kraftvollen wie edlen Farbensymphonie. Zur Rechten gibt das große Blaugrün vom Gewand der Mutter den Ton, der sich auf das Kopftuch und auf die Linnen des Christus mit hinüberleitet. Dann führen vollkommene Übergänge von diesem Toncharakter unter dem Felsen zu den drei Begleiterinnen heraus, deren nicht ganz so persönliche Betroffenheit durch das Ereignis und deren ergriffener edler Ausdruck mit den Gewändern harmoniert, in welche sich die vornehme, man dürfte sagen erziehungsvolle Haltung ihrer Teilnahme hüllt. Die erste Frau (von rechts her) in dunkelviolettem Gewand mit dunkelgolddurchflimmertem braunen Umhang; die

Abb. 71. Studie für das Gastmahl. (Begleiterin des Alkibiades.) 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 132.)

mittlere in feinen seidigen roten Tönen, die ins Erdbeerfarbene spielen und die Gelegenheiten zu tiefer dunkelnden Verkürzungen nicht versäumen; die dritte, ganz links, durch ein bräunliches Gelb der ersten Figur verbunden und durch einen hinzugetanen Streifen am Gewande, der ganz leicht ins Rötliche geht, auch wieder zu der zweiten in Beziehung gesetzt; am Haar herum liegt ein dunkles Blau, das so schön zu dem dunklen Gelb dieses Gewandes, wie harmonisch zu der ganzen rechten Gruppe steht. —

Schack war inzwischen in Rom gewesen und hatte die vorhandenen Entwürfe und Zeichnungen gesehen. Die daraufhin von ihm, als die erste selbständige, ergangene Bestellung ist die des Gemäldes „Paolo und Francesca". Auch bei diesem Stoff war, seit er den Künstler erstmals beschäftigt hatte (oben S. 67), in weiteren Übergängen, die in Nachrichten und Zeichnungen vorliegen, aus einer Illustration zu Dante inzwischen ein ganz Feuerbachsches Bild geworden. Ich unterlasse hier, zu erörtern, wie bei Dante die größtmögliche Versöhnung mit dem Stoff der Sündenschuld dadurch erreicht wird, daß wir das Paar überhaupt erst jenseit seiner Tat inmitten der Bußwelt kennen lernen, daß wir die Schuld erst durch die sich schon vollziehende ewige Sühne hindurch erfahren. An der Versäumnis in dieser Beziehung, an der Hineinversetzung der Betrachter und Zuhörer in das Schuldigwerden, sind sowohl malerische wie dichterische Paraphraseure der Danteschen Zeilen gescheitert mit der dann noch erreichbaren ethischen Wirkung. Feuerbach allein hat von denen, die uns das lebende Paar zeigen, es möglich gemacht, jenes tiefe Mitgefühl, das den höllendurchwandernden Dante vor dem gerichteten Paare ergreift, uns aus der Szene her zu geben, wo die zwei miteinander das Buch lesen. Er nimmt von ihnen nahezu die Unverzeihlichkeit ihrer Schuld, so, wie er eben die zwei uns zeigt. Das Veredelte, welches Dante vom Jenseits her dem Manne in seiner stummen Scham, dem Weibe in seiner sich anklammernden unbelehrbaren Liebe gibt, erreicht er durch die Bangigkeit, die Innigkeit und Keuschheit dieses irdischen Zusammengehörens, das auf solche Weise keine das Gesetz verletzende Willkür mehr, sondern nur noch ein Schicksal ist. Ein ganz ergreifender persönlicher Ton des Danteschen „Wir waren allein" weht durch die Zartheit und Trauer dieses menschlich einfachsten aller Bilder des Paares von Rimini. Wir wissen, kaum daß wir es zu sehen brauchen, wer diese zwei sind, dieser Mann und diese Frau, beide mit dem Nannakopf. Die Farbengebung bedingt sich durch das stummerwartende Bangen, das Schicksalsgefühl, das in der Szene ist: ein fröstelnder Ton über der hellila Seide, dem durch das bauschende Umschlagen des Ärmels höchst geschickt gesonderten Arm, über dem Blondhaar der Frau und ihrem perlenzarten Gesicht. Aber ebenso über dem kräftiger, dunkler gehaltenen Manne mit der hochroten Mütze, die einen bestimmten Haltepunkt gibt, und der ganzen Umgebung. Die letztere bilden Erinnerungen aus Villa d'Este, von denen ja schon die Rede war. So ist die blaßviolette, silbernde, ins Schweigendtraurige gedämpfte Färbung eindrücklich wieder aus den gewollten inneren Stimmungswerten verstanden.

Nach der „Francesca" bestellte Schack die „badenden Kinder" (Abb. 39), wozu ihm Frau Feuerbach aus Heidelberg die Zeichnung als Vorlage gesandt hatte, und die Nymphe, welche zwei musizierende Kinder belauscht. Ein ähnlich silbernd kühles Kolorit, aber doch eben nicht das des Francescabildes, haben wir in diesen badenden Kindern. Es erscheint hier sogar geworden wie ein Teil allgemeiner Empfindung edel wiederzugebender Natur, unbeschadet des in diesem Gemälde nun betonten Kontrastes von hellem Licht und dämmerndem Schatten. Aus ihm bestimmen sich die Töne, womit das üppig überhangende südliche Laub und der Nemisee zueinander stehen, das Laub im Schatten sich ganz ins kalte Blau hinüberwendet, und darin die Kinder: die drei ins ganz helle Licht gerückten sowohl, wie andererseits die beschatteten, das in das Wasser eingetauchte, das darüber weg hingekniete und die beiden im Dunkel zur Rechten. Der Knabe ganz

Abb. 72. Studie zur Amazonenschlacht. 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 133.)

zur Rechten wird in seiner köstlichen Unmittelbarkeit nur wieder erreicht von dem sich gerade in das Wasser hinablassenden. Er soll hier außer durch das Gemälde noch durch die Abbildung 18, nach der Zeichnung, gegeben werden. Ruhig und doch höchst wirkungsvoll liegt hinter dem ins Wasser gleitenden Knaben ein blaues Gewandstückchen. Die Ästhetik der nahen Nachbarfarben, die heute so „modern" geläufig geworden ist und vor einem halben Menschenalter noch für verletzend galt, könnte dieses Bild zu den Inkunabeln ihrer Dokumente rechnen. Wie eben Feuerbachs Koloristik überhaupt ein zukunftdeutendes Herleiten zu dieser Verfeinerung ist und deshalb, anstatt Verständnis des darin Gewollten, damals so gut wie überall noch eine in den Prinzipien überzeugte Verurteilung finden mußte.

So war denn auch der Besteller weit besser in der Farbe begnügt durch die Nymphe mit musizierenden Kindern (Abb. 40). Denn über diese letzteren flutet ein warmes Giorgionesches Gold. Feuerbach hatte sich mit Ideen eines solchen Bildes seit dem Ausflug von 1858 getragen. Neben dem Landschaftlichen, welches in diesem Bilde sein volles Recht behauptet, beschäftigte ihn die poetische Gestalt einer Oreade oder Nymphe, die als Bewohnerin der Ufergestade des Nemisees gedacht war. Wir haben die Notiz, daß er zu ihrer nackten Figur mehr als ein Dutzend Entwürfe gemacht habe. Jene Erfahrungen, die nicht erst wiederholt zu werden brauchen, ließen ihn dann, da Schack durch seine Bestellung die Ausführung des Bildes vom Nemisee ermöglicht hatte, die ursprünglich beabsichtigte poetische Hauptgestalt des Bildes wieder ins Nebensächliche zurückdrängen neben den Kindern. Gewiß nicht zum Schaden der Hauptwirkung des Gemäldes, die von der ganz köstlichen Zweiheit der musizierenden Kinder ausgeht; diese beiden Kinder gehören zu den lieblichsten und schönsten, die er gemalt hat. Wohl aber zum Schaden der für sich betrachteten Nymphe und der Gesamtkomposition. Es sind zwei Bilder, die hier in eins zusammengezwungen worden sind und dies in mehr als einer Beziehung nicht verleugnen können. Die Nymphe behält etwas Geniertes und Gestelltes. Ja, sie würde besser entbehrt, weil sie nur unter unlieben Nötigungen noch hereingezogen ist, wo sie innerlich ausgeschaltet war. Aber

das Bild war eben mit ihr bestellt und von Anfang nach ihr bezeichnet worden. So stört sie nun, nachdem sie nicht hatte werden sollen, was sie bei freier Behandlung der ursprünglichen Idee geworden wäre: das geheimnisvoll geahnte Wunder dieser Landschaft und Sinnbild ihrer vom Alltag entrückten Poesie. Und nicht anders, ja noch deutlicher, fällt die Farbengebung des Gemäldes in zwei Teile auseinander, das voll ausgegossene goldene Licht, worin die Kinder sitzen, und die klare blaue Kühle um die dünnbläulich gewandete Nymphe. — Wir fügen (Abb. 41) noch die andere Ausführung derselben Gemäldeidee hinzu, wo die Nymphe weniger unter der verabredeten Bestellung leidet, d. h. viel mehr zurücktritt.

Das ferner bestellte Bild „Romeo und Julie" interessierte Schack sehr, er erwähnt es besonders oft und gespannt in den Briefen an die Mutter. Ein historisch-italienisches Bild und überdies aus Shakespeare, da konnte es nicht anders sein. Bei Schacks Besuche in Rom hatte Feuerbach in dessen Anwesenheit den gewünschten Entwurf rasch gemacht und sogleich von ihm die Bestellung empfangen. Das fertige Bild gefiel Schack dann allerdings durchaus nicht und er hat es vertauscht, so daß es nicht in der Galerie geblieben ist. Feuerbach hat das Bild dann noch einmal wiederholt, und nach dieser zweiten Ausführung geben wir unsere Abbildung 46. — Da sehen wir freilich, wenn wir dem Tadel nachspüren, das Landschaftliche zur Linken ist flüchtig und kulissenhaft; auch bleibt in der Anordnung und Ausstattung des Romeo etwas nicht Befriedigendes; die Ranke direkt hinter Romeo ist kleinlich und wäre besser weggeblieben. Umgekehrt ist das Bild wieder in Schutz zu nehmen. Denn gerade das, was Schack zur Begründung seines Mißfallens an Frau Feuerbach schreibt, „dieses Liebespaar zeigt keine Spur von dem Feuer und der Leidenschaft, ohne welche" usw., das ist kindlich. Was hier

Abb. 73. Studie zur Amazonenschlacht. 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 133.)

von Liebe und Zusammengehörigkeit gesagt wird, indem just so, ohne „Spur von Feuer und Leidenschaft", der Kopf des Romeo ganz still liegt an der guten Brust der Geliebten und deren Hand sich mit einem Inhalt, der über alle Worte geht, in sein Haar vergräbt, davon scheinen weder der kritische Besteller noch die sonstigen Urteilsfähigen, auf die er sich beruft, etwas bemerkt zu haben. Außerdem fühlte er sich verletzt, daß seine Mahnung, ein anderes Modell zu nehmen, nicht beachtet worden war; denn in der für ihn gemalten ersten Ausführung war die Julia wieder Nanna. Das einzige, was Schack gelten läßt, ist das Gefällige im dekorativen Teil: dieses wenigstens in dem Exemplar unserer Abbildung recht oberflächliche Kulissenspiel mit der Terrasse und dem Springbrunnen. — In der Wiederholung ist Nanna entähnlicht und zu einer anderen, ein bißchen bürgerlich geratenen Julia geändert worden. Dadurch ward wieder die Möglichkeit offen, daß Feuerbach sich selber als Romeo verwertete. Er verkaufte diese Wiederholung nicht, sondern hat sie später seinem zweiten Hauptmodell, der Lucia, geschenkt, aus deren Hand sie nach seinem Tode eingelöst worden ist; sie befindet sich jetzt in Privatbesitz in Wien.

Nach Ariost, Dante und Shakespeareschem Verona mußte wohl Petrarca an die Reihe kommen. „Laura in der Kirche" (Abb. 42). Es ist nicht nötig, mit dem eifersüchtigen Allgeyer zu sagen, Schack nimmt die Idee zu diesem Bilde „in Anspruch", als ob das allenfalls bezweifelt werden könnte. Es war die Szene gewählt worden, wie Petrarca Laura zum ersten Male erblickt. Der Erläuterungen bedarf das Bild nicht; als Urteil mag das von Feuerbach selber stehen, als er es nach sechs Jahren in München wiedersah: „Gab es wirklich eine Zeit, in der ich dies machen, und nicht nur machen, sondern mit einer gewissen Liebe, mit Interesse dabei ausdauern konnte?" Dagegen schätzte Schack das Gemälde, wegen des Gegenstandes, der vielen Figuren und des darauf verwendeten Fleißes; er hatte denn auch einen ungewöhnlichen Preis, 2000—2500 Gulden, ausgesetzt. Seine Zufriedenheit mit der Leistung verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als er sich ausdrücklich das Gesicht der Nanna verbeten und überhaupt gemahnt hatte, daß Feuerbach sich „zusammen nehme". Nanna ist mit einer Ähnlichkeit, die so groß wie je ist, nicht bloß in Laura selber, sondern auch sonst genugsam zu erblicken. Das Ganze ist in sehr heller Kirchenbeleuchtung gehalten. Laura-Nanna trägt das Gewand von dem Francescabilde; in der Tat ist viel ausführende Liebe in dem Gemälde darin, bis in die Einzelheiten der Architektur, des Fußbodens, der Altarschranken hinein. Das Urteil Schacks wird noch jetzt von dem durch seine Galerie wallenden Publikum bestätigt: die Laura ist dasjenige Feuerbachsche Bild, vor dem die Leute verweilen, der Roman ist so verständlich und Kirche ist immer andächtig stimmend.

Das Gewissen des Künstlers unmittelbar nach der Ablieferung eines Gemäldes, das kompositionell gar nicht wie von ihm herrührend aussieht, spricht sich darin aus, daß er den Gegenstand in Bleistift noch einmal entworfen hat. Allgeyer hat diesen offenbar energischeren neuen Entwurf gesehen, lobt die viel geschlossenere Durchführung, die Konzentration auf die Hauptgestalten, die Einordnung des übrigen. Das Blatt konnte aber seitdem nicht wieder nachgewiesen werden; andere Aufgaben sind über eine Wiederholung des unlieben Gegenstandes hinweggegangen.

Wenn unser Künstler bei sich selbst einen Bußgang zu tun hatte, so hat er es vollauf getan in den beiden Bildern, die nun für Schack als nächste folgen, in „Hafis am Brunnen" und in dem sogenannten „Familienbild" (Abb. 43 und 45). Auch über Nannas leidiges Gesicht brauchte Schack nun nicht mehr zu klagen. Sie steckt zwar in der Mutter der Familienszene noch darin, wie der Vergleich mit dem Studienkopf Abbildung 38 lehrt, aber doch so, daß die schon in dem Studienkopf abgeschwächte individuelle Ähnlichkeit noch mehr beseitigt worden ist.

Abb. 74. Amazonenstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 133.)

Gegenständlich ist in dem Hafis eine gewisse Genugtuung für Schack zu erblicken, welcher der Frau Feuerbach seinen „Firdusi“ gesandt hatte und ihr von seinen anderen orientalischen Werken erzählte. Für den Maler wiederum mochte es reizvoll sein, noch einmal zu seinem alten Freunde, dem Sänger der im „Diwan“ gesammelten Lyrik, zurückzukehren. Im übrigen, um dies auf alle Fälle zu bemerken, hat Hafis zu Schacks übersetzerischen und literargeschichtlichen Arbeiten eine so direkte Beziehung ja nicht, daß in der Wahl des persischen Stoffes etwas Plumpes hätte enthalten sein können.

Das Bild hält in seinem hellruhigen Farbenton gewissermaßen die Mitte der bei Schack befindlichen und erreicht in sehr glücklicher Weise seine Absicht, von der Natur der Dinge her ein der Bildidee entsprechendes vornehm-heiteres, um nicht zu sagen philosophisches Kolorit zu gewinnen. — Man könnte sagen: Hafis in Tivoli. In dem Sinne, daß Italien nicht bloß örtlich in die Szene getreten ist, sondern überhaupt als die Welt, worin Feuerbach jetzt eingelebt war und durch die er der jetzige Künstler geworden. Mit anderen Worten, aus dem ekstatischen orientalischen Sänger ist ein klassisch heiterer Lebensphilosoph geworden, in welchem vieles vorgegangen und vieles still geworden ist. Die Geste des vornehmen Persers vermag sich mit der des südlichen oder antiken Menschen zu identifizieren; zur Hälfte römische Menschen der Gegenwart, zur Hälfte antik sind auch die Frauen, die Kinder umher; das Orientalische beschränkt sich auf geringe Zutat in Kopftuch und Gürtelbinde. Aus dem ersten Hafisbilde ist die kleine Nubierin wiedergekehrt, aber minder realistisch; auch an ihrer Person ist die Hinüberlösung in die Harmonie dieser anders gearteteten Schönheitswelt vollzogen. Schack war sehr zufrieden, freute sich des Bildes, würde es zu den besten gezählt haben, wenn er nicht wieder den Feuerbachschen Farbenton gefunden hätte. Er hatte offenbar inzwischen den Entschluß gefaßt, diesen bei nächster Gelegenheit zu monieren. Das Bild ist durchaus nicht matt im Ton.

Das „Familienbild“ gehört zu den Gemälden, an die man bei dem Namen Feuerbach immer mit am ersten denken wird, wenigstens was die idyllischen Ergänzungen neben den dramatischen Hauptwerken anlangt. Wie ist das alles hier wieder innerlich zur Vollendung weitergeführt, von der anziehenden Skizze (Abb. 44) bis zu dem fertigen Gemälde, beruhigend, beschränkend; und innerhalb dieser Konzentration wieder still bereichernd, so, um nur auf eines zu deuten, durch das Brunnenrelief. Wie harmonisch schön zu dem bräunlich-violetten Gewande das tiefbraune, fast schwarze Haar mit dem schmalen blauen Band darin. Welche Kinder; man weiß nicht, welches von ihnen zuerst nennen, und kommt schließlich doch immer auf das zu Füßen der Frau zurück.

In den Kreis dieser letzt-aufgezählten Bilder für Schack gehören einige weitere. Die Frau des Familienbildes und das Kind auf ihrem Schoße finden wir wieder mit einem hinzugefügten „Mandolinenspieler“, dessen Züge einigermaßen an Feuerbach erinnern — an das männliche Modell, das er am meisten benutzt hat (Abb. 49). Ferner das „Ricordo di Tivoli“ (Abb. 48). Landschaftlich und stofflich ist es den musizierenden Kindern mit der Nymphe verwandt, wo die Wasserfälle von Tivoli im Hintergrund schon mit verwendet sind; im Kolorit steht es auf dem entgegengesetzten Flügel, wenn man mit der Sonnenwärme um jene beiden Kinder die einheitliche blasse Kühle des Ricordo vergleicht. Die beiden Kinder sind nun aber auch hier wieder von einer Natürlichkeit und Erfülltheit, die keines Kommentars bedarf, als höchstens des Hinweises, wie natürlich bei einem italienischen Knaben, der mit freierem Gebrauch seiner Glieder aufwächst, gerade eine solche Haltung ist. Die erste (und schönere) Ausführung dieses Gemäldes kam zunächst in Privatbesitz und seither in die Berliner Nationalgalerie. Eine alsbald gemachte Wiederholung, die in dem Knabenkopf das erste Original nicht gänzlich an Lieblichkeit erreicht, wurde später an Schack gegeben, als Ersatz für Vorschüsse auf die Medea, die er dann nicht haben wollte. Das

Mädchen dieser Bilder begegnet für sich noch wieder in der sogenannten „Idylle von Tivoli“ (Abb. 47), das aus Privatbesitz bestimmt wurde, ebenfalls später in die Berliner Nationalgalerie überzugehen.

Das Verhältnis zu Schack kam zum Ende dadurch, daß der Künstler nach großen Schöpfungen drängte, Schack aber nur sehr unlieb und voller Mißtrauen gegen das Ergebnis sich bewegen ließ, der Unterstützung solcher Pläne näher zu treten. Idyllen und kleinere literarische Szenen würde er trotz seiner vielfachen Bemängelungen wohl noch eine weitere Anzahl genommen haben, obwohl er nun bald in einem sehr häßlichen Briefe das Gegenteil sagt. Denn der letzte von ihm an Frau Feuerbach überhaupt geschriebene Brief endet als eine der Unterwerfung ihres Sohnes gebaute Brücke. Von der Medea aber und dem Gastmahl des Platon hielt er, wie schon gesagt, nichts, wenn er sich auch einige Zeit damit zufrieden gab, sie haben zu sollen. Ihm schwebten vielmehr Anakreon und andere, den erworbenen Bildern stofflich verwandte Themata vor, zu denen er Auftrag geben wollte. Näheres über die Verhandlungen mit Schack wegen der nun entstehenden beiden großen Hauptwerke unseres Künstlers und über dessen endliche Loslösung von den getroffenen Vereinbarungen möge man bei Allgeyer in den Dokumenten nachlesen. Der Überdruß Feuerbachs, für Schack nacheinander so viele kleine Bilder malen zu müssen, anstatt wenigerer und bedeutenderer, tritt bestimmt seit 1865 hervor, und damit auch in zunehmend deutlichen, sich dringend äußernden Spuren der innere Zwang, wenn er nicht zu größeren Plänen gelangen darf, dann frei von Schack zu werden. 1868, nach sechsjähriger Dauer der Beziehungen, kam es dann zu diesem Schluß.

Abb. 75. Studie zur Amazonenschlacht (nicht verwendet).
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 133.)

Durch Schack lernte Feuerbach Lenbach persönlich kennen, den sieben Jahre jüngeren, der in Rom für Schack kopierte. Bezeichnend für Feuerbach ist sein

Argwohn, ob ihm Lenbach vielleicht zur Beaufsichtigung geschickt sei. Ein Verhältnis zwischen beiden Künstlern hat sich nicht hergestellt, schon die spärlichen frühen Erwähnungen passen zu der Abneigung, die bei beiden übrig blieb. Übrigens in Hans von Marées' Briefen aus Rom an Schack findet sich eine sanfte Berichterstattung an diesen über Feuerbach.

In das Jahr 1865 fällt auch Nannas Untreue und Verschwinden. Der jäh betroffene Künstler erfuhr nicht einmal Genaueres darüber; er war, wie der Nächstbeteiligte so oft, derjenige, der viel weniger wußte, als andere, die sich desto vergnügter darum kümmerten, und darin widerstrebte schon seine spröde und vornehme Natur. Die Briefe sind hier lückenhaft und die erhaltenen nicht alle vollständig; in einem solchen Fragment, das vermutlich vom Oktober 1865 herrührt, erwähnt er, er habe über Nannas Fortgang undeutliche, ziemlich traurige Dinge gehört; er möchte gar nichts wissen. Das war schon nach der Heimkehr von Heidelberg, wohin er sich zunächst in die Liebe der Mutter geflüchtet. Aber das Ereignis fährt fort, wie ein Schatten über all den Monaten zu liegen; die verstreuten Brieferwähnungen, wenn ihm irgendwie etwas „gut getan hat", sprechen deutlich genug. Ein Analysieren, zu welchen Graden mehr der Künstler und mehr der Mensch, und wie weit von diesem dann das Selbstgefühl, die Eitelkeit, der oft geäußerte Stolz, ein so schönes Modell zu haben, daß die übrigen Künstler sich ärgern dürften, durch Nannas Handlungsweise getroffen worden seien, alles derartige Unterscheidenwollen hätte nicht einmal genügendes Material. — Dies kommt nun alles noch zusammen mit der bewußt gewordenen Nichtbefriedigung und der künstlerischen Zwecklosigkeit der Arbeit für Schack. In diesen Depressionen kann es ihn nur noch tiefer bedrücken, auf der Reise in bedeutende Galerien zu kommen, was ihn bisher so angeregt und emporgetragen hatte. Auch seine besten Sachen könnten sich in solchen großen Galerien und deren Elitesälen noch sehen lassen! Das ist es ja, daß er nicht dazu gelangt, diese besten Sachen ausführen zu dürfen, welche würdig wären, unter den berühmtesten Gemälden der Kunstgeschichte zu dauern. „An mir ist vieles gut zu machen, und meine Augen werden die Früchte nicht mehr sehen."

Auch der Mensch hält bittere Abrechnungen. Die um Trost und Hilfe bekümmerte Mutter schmiedet Heiratspläne, jetzt wie zu anderen Zeiten. Ach, er ist so disponiert dazu. Nicht für eine Einzelne, aber für die Lebensergänzung zum Vollzweck, die sein könnte und die nun in ihrer ganzen Größe vom Entbehren verstanden wird. Eine Kameradin, die inhaltswert machen würde, auf der Welt zu sein, ein geliebtes und liebendes Weib, das dem Schönheitssinn nicht weh tut, eine Seele voll Adel, die beider gemeinsamen Bund zu den Höhen emportragen hilft. Aber woher soll sie kommen? Er schuldet den Bemühungen der Mutter — es ist jene Zeit lückenhaft erhaltener Briefe —, daß er ihr Rede und Antwort steht. Mit Fräulein X ist es nichts, und mit Fräulein Y ist es auch nichts, usf., ohne viel Begründung. Es kompliziert sich auch sonst. Sie müßte reich sein; aber eine übliche Geldheirat ist wieder unmöglich. Keine Millionen verhülfen ihm, bei einem bestimmten Projekt der Mutter, zu dem guten Willen, die betreffende Stumpfnase lebenslänglich mit sich verbunden zu wissen. So geht es immer. Alles hoch geforderte Schöne und Gute müßte zutreffen und nebenbei die materielle Lage so sein, daß nicht neue Sorgen und Nötigungen entstehen. Eine solche Frau, ein Haus im Garten, der an einen See stößt, und dann frei schaffen können! Unzählige haben das alles, in der Höhenlage, die jeweils für sie die passendste ist; und Feuerbach allein wie vom Schicksal bestimmt, es nicht zu erreichen: jung noch, schön, ein Künstler, der sich vor keinem lebenden beugt, und ein Mensch mit schmerzlich erkauftem Wissen, welche Dankbarkeit, welche Zartheit und Liebe er einer solchen Gefährtin entgegenbringen würde! — Mitten in diesen heftigen Herzensvorgängen ohne Gegenstand sieht er in Rom bei zweimaligem Beisammensein die Dame wieder, in die er sich in Heidelberg so plötzlich

und so ungeschickt gerade vor ihrer Hochzeit verliebt hatte. „Ein gutes, nobles Weib. Ich habe heute kurz abgebrochen und mich verabschiedet, weil ich keine gemütlichen Angriffe mehr erdulden kann; doch waren mir die kurzen Stunden sehr wohltätig. Sie wird Dir mündliche, herzliche Grüße bringen."

Wir haben schon vorgegriffen, um die Stimmungen von 1865, nach Nannas Fortgang, in einer Linie zu zeigen. Feuerbach war, wie gesagt, in den ersten schwersten Tagen zu der Mutter geeilt, „nach einem männlichen, plötzlichen Entschluß", wie sie an Allgeyer schreibt. „Wir müssen ihn jetzt ganz systematisch an Leib und Seele pflegen." Anfang September fuhr er dann zurück nach Rom. Scheffel, der gerade seine Villa bei Radolfzell eingerichtet hatte, holte sich Feuerbach von Aarau herüber, wo jener auf der Durchreise bei Rothpletz war. Von diesen drei Tagen sagt Feuerbach, daß sie „durch den lieben Scheffel" zu einer der liebsten Erinnerungen wurden. Wir spüren ein Heimweh nach Freundschaft und auch einen Überdruß der Fremde von diesen Tagen des Gutseins um ihn her; unmittelbar an die Briefworte über Scheffel knüpft er den nur so nachzuempfindenden Zusatz: „Ich gehe wider meinen Willen nach Rom; doch muß es sein," des ganzen Arbeitsverhältnisses wegen.

In Florenz auf der weiteren Rückreise war es, wo ihm die Tribuna jene schmerzlichen Lebensbetrachtungen über die Fesseln seines Vollbringens weckte, die wir vorhin schon erwähnt haben. Ferner suchte er in Florenz Marées auf, den er seit dessen Kopieren in Rom für Schack schon kannte. Die beiden traten sich später noch näher; jetzt fuhren sie zusammen mit dem Vetturin über Siena und Orvieto nach Rom. So wurde durch den feingeistigen und im höchsten Künstlerwollen kongenialen Begleiter, der mit Feuerbach war, aus der viertägigen Fahrt ein liebenswürdiges und schönheitsvolles Erlebnis, das wirksam beitrug, über die Gedanken dieser Rückkehr hinweg zu geleiten. Ja, Feuerbach spricht seine Freude aus, daß er gespürt habe, seinerseits Marées durch die Bekanntschaft sehr wohl zu tun.

Flüchtige Worte, die bei dem beiderseitigen Naturell nur auf den künstlerischen Austausch zu deuten sind und die von selber eine gewisse nähere Vorstellung wecken. Ein Abwägen zwischen Feuerbach und Marées, wie es wohl versucht worden ist, erscheint uns um so zweckloser, als das zu Vergleichende von adäquater Erscheinung so ganz entfernt bleibt. Wichtiger ist es hervorzuheben, daß ein Einfluß Marées' auf Feuerbach, der sich bis in die Konversationslexika erwähnt findet, höchstens zugestanden werden kann im Sinne einer aufrichtenden und bestätigenden Selbstvergleichung durch die Bekanntschaft mit dem hochstrebenden, gleichgesinnten Künstler. Von einem greifbaren Empfangen des soeben zu seiner eigensten Höhe Hinanschreitenden durch den so viel jüngeren und in der gestaltenden Fähigkeit schmerzlich gefesselten Rheinländer begegnet keine sichtbare künstlerische oder quellenliterarische Spur und kann auch keine Rede sein.

Nun wieder heimisch in Rom, unter den so ganz verändert empfundenen Verhältnissen, sehen wir Feuerbach, die Briefe sind Quelle dafür, Zerstreuungen oder Anregungen aufsuchen und sie sich gönnen, welche seine materielle Beengung und seine Zurückgezogenheit früher so gut wie ganz hatten beiseite liegen lassen. Es beginnt eine Zeit des häufigen abendlichen Ausgehens ins Theater, und der Ausflüge. Die Ristori als Medea hinterläßt ihm im Januar 1866 einen großen Eindruck. Freilich alles, was so ein allzu Einsamer an Schönem oder Bedeutendem sich zuführt, macht ihm doch nur wieder in lauter einzelnen Fällen klar, daß das eben nicht Zerstreuung, sondern ein Berühren seines jetzt nicht mehr latenten, sondern offen liegenden eigentlichen Lebensschmerzes ist, daß er niemanden zum Miterleben hat, die Seele nicht, die mit ihm empfände. So folgt auch unmittelbar neben der Erwähnung jenes eindruckmächtigen Schauspielabends wieder: „Wenn ich hier nur eine Seele hätte, deren Umgang, ich will nicht sagen erhebt, sondern nur erträglich wäre." — Im März macht er eine kurze Reise

Abb. 76. Amazonenkopf. Studie. 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 133.)

nach Neapel. „Den holdseligen Eindruck Pompejis, des Meeres, der Bronzen und Vasen zu schildern, ist unmöglich. — Ich habe an hoher Anschauung gewonnen und mich dem reinsten Genuß hingeben können ... Durch die stillen Straßen Pompejis zu wandeln, in die heiteren bemalten Häuser hineinzusehen, jetzt nur bewohnt von kleinen Eidechsen, flüchtige Durchsichten des Meeres, der Himmel und das schönste Gebirge der Welt, das sind Dinge, die sich unauslöschlich in das Herz graben. Bei meiner Rückkehr habe ich zu meiner großen Freude Anklänge daran, unbewußt, in meiner Kunst gefunden, die sicher das Richtige gewählt hat."

Ergänzend und in Kürze vorweg sei erwähnt, daß für unsern Künstler die Bekanntschaft mit dem neapolitanischen Museum von erheblicher Bedeutung ward; wir finden in konkreten Einzelwirkungen die Erinnerungen und Skizzenbuchzeichnungen von den schönen Reliefs dieser Sammlung wieder; eine solche auch ist es, die an der Ausführungsidee des Gastmahls mitgestaltet hat.

Auf heftige körperliche oder gemütliche Krisen folgt bekanntlich oft eine belebende und verjüngende Wirkung der Genesung. So finden wir in dieser Periode seit dem Winter 1865/1866 Feuerbach dem Leben weit mehr zurückgegeben, als in den Jahren zuvor, finden ihn überhaupt unternehmender, entschließender, in Anteilnahme und Interessen erweitert, viel mehr nach außen schauend. Der Sieg Preußens über Österreich und die Südstaaten macht ihm einen gewaltigen Eindruck. Wie fast alle Künstler seiner Generation begeht er den Irrtum, der nicht auch an dieser Stelle wieder geschichtsphilosophisch erörtert und kritisiert zu werden braucht: unmittelbar aus den Siegestaten des politischen Willens, der Massendisziplin, der organisierten Staatskraft nun das anbrechende Zeitalter alles Gegenteiligen zu erwarten, des persönlichen Lebens, der Vergeistigung, der reinen Kultur und der Künste. Er erwägt eine Übersiedlung nach Berlin, reist Ende 1866 dorthin. Er hat nichts von vornherein gegen die Stadt, sie ist im Grunde die einzige, aus der ihm ein öffentlich ausgesprochenes Verständnis entgegengetreten ist; und er hat dort Begas. Irgendeinen positiv wohltätigen Eindruck von Berlin erwartet er allerdings durchaus nicht. So ergeht es ihm, wie allen, die unter solchen Umständen dorthin kommen; er entdeckt ungeahnte gute Seiten und lobt, was nur möglich ist, weil alles Überraschung ist. „Von Kunst habe ich nur vortreffliche Genrebilder gefunden, und ich habe mit Schmerzen mir gestehen müssen, daß, wenn ich in der Historie Annäherndes geleistet, ich nicht so fragmentarisch dastünde." Man rät unnütz trotz manchem scheinbar Naheliegenden, auf was das im einzelnen gehen mag; als Dokument über ihn selber zitieren wir es. Ganz geheuer ist es ihm doch nicht, in Berlin leben zu sollen. Aber für einige Jahre, bis er anerkannt dasteht und die ihm gebührenden Bilderpreise erzielt, das wäre möglich; dann kann er nachher tun, was er will. Dies ungefähr ist der Sinn und Gedanke dieser Rekognoszierungsfahrt, die nur eine solche bleiben sollte.

Auf der Rückfahrt sieht er in München, wo er mit der Mutter zusammentrifft, seine Bilder in Schacks Hause beisammen: mit dem nunmehr sich auch auf die Mutter übertragenden Ergebnis, daß das nicht länger so weitergehen darf. Weihnachten ist er schon wieder in Rom, beginnt die Medea und das Gastmahl des Plato. Und neben, vor diesen beiden großen Bildern, von denen wenigstens für die Medea eine zwar widerwillige materielle Deckung durch Schack erlangt war, beginnt er rasch ein kleineres Bild, das wie eine überraschende Anomalie nach allem Bisherigen steht. Das Bild „Im Frühling", sechs moderne Damen, musizierend oder zuhörend. Freilich fehlten zunächst noch die passenden Gewänder als Modell. Fertig geworden ist das Bild erst 1868 und aus diesem Jahre bezeichnet; Feuerbach hat das Bild auch gegenüber dem, was er Weihnachten 1866 davon erzählt, noch wieder geändert (Abb. 50). Sieht man unvermittelt darauf, so denkt man einen Augenblick an Franzosen, die zwar nicht

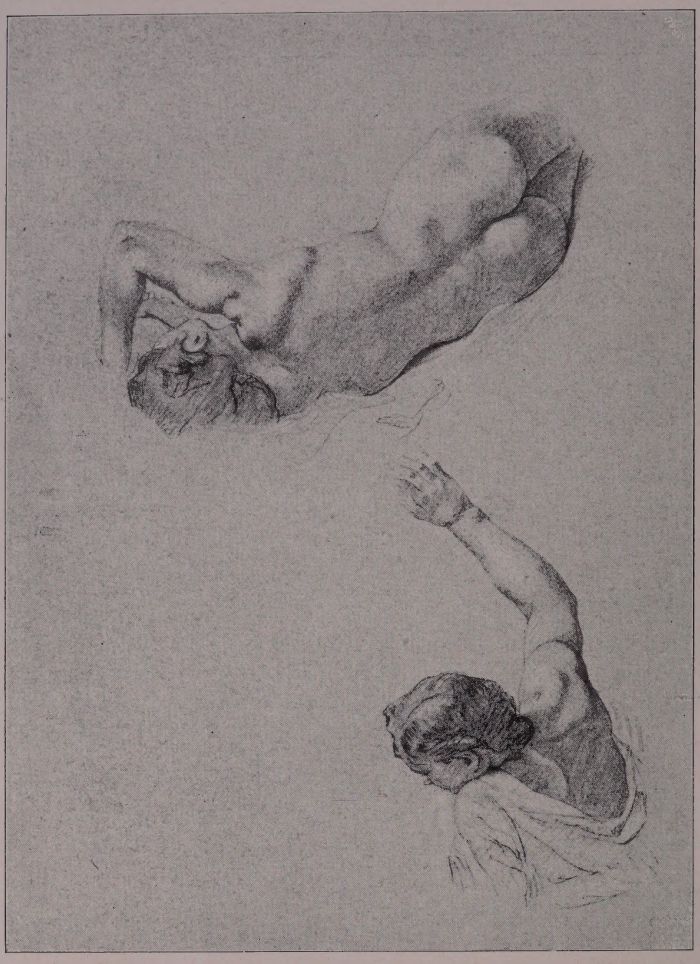


Abb. 77. Studien zur Amazonenschlacht. (Die obere im Mittelgrund des Gemäldes verwertet.) Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 133.)

von heute, aber die heute „modern" und in aller Munde sind. Und doch ist alles Feuerbach. Man macht sich sehr bald klar, im Grunde sind es viel weniger die Erscheinungen dieser Frauen, was uns überrascht hat, als vielmehr das Ufer des Sees im Hintergrunde, diese an die Havel erinnernde Landschaft. Dem ersten Anlaß nach scheint zu diesem Bilde gezwungen zu haben der eine, sich innerhalb des Bildes wiederholende wunderschöne Porträtkopf. Denn die sechs Köpfe sind wieder aus Vorlagen entstanden, zu welchen nur zwei Personen gehören. Die zweite dieser Persönlichkeiten, die stehende Figur, ist dem Gesicht nach dann wieder identisch mit dem Mädchenkind aus dem Ricordo und der Idylle von Tivoli, die derselben Zeit (dem Jahre 1867) angehören. Alles Wesentliche sonst und wiederum das Einzelne ist so sehr feuerbachisch, daß jener erste Eindruck von Überraschung, von Anomalie zu einer Oberflächlichkeit wird. Dem Künstler selber haben dieses und ein verwandtes Bild das größte Vergnügen gewährt, wie er lebhaft bezeugt; abgesehen davon, daß sicherlich darin liebenswürdige Erinnerungen der Reise von 1866 enthalten sind. Die höhnende Verwunderung und das Kopfschütteln, die das Bild öffentlich fand, haben ihm diesen Abstecher in das gesellschaftliche Gebiet dann gründlichst verleidet. Man schalt zwar auch auf seine klassizierenden Bilder, aber wollte ihn auf diese wenigstens festgenagelt wissen. Publikum und landläufige Kritik haben ihr Schema, wohin ein Schaffender gehört und wo er, wenn er klug ist, zu bleiben hat.

Täte man die zwei Hüte ab, gäbe Steineichen und Lorbeer umher und nähme anstatt des Havelsees den von Nemi, so hätten wir ein Bild, das sich durchaus geschwisterlich zu denen bei Schack reihen würde. Sich diese einfache Sache klar zu machen, ist ganz zweckmäßig. Man braucht diesen Anlaß nicht, aber er ist brauchbar und bequem, um folgendes festzustellen: der Eindruck von Klassizität,

der für den durchschnittlichsten Betrachter an Feuerbachs Werken haftet, wird gänzlich ohne klassische Gewandung erreicht. Die südliche Landschaft hilft etwas mit, aber sie allein kann doch nicht sogleich klassisch wirken. Selbst wo Feuerbach Annäherungen an das Altertum (Iphigenie) oder an die Renaissance vornimmt, bleibt er doch weit vor jeder Archäologie zurück. Also Wirklichkeit, hindurchgegangen durch ein dem Klassischen entgegengereiftes Schönheitsempfinden, somit allein die innerste Form der Gemälde, gar nicht die Einzelheit, ist es, was ihnen den Eindruck von Klassizität gibt. Einen derart überzeugenden, daß er in den Augen der Kritik dem Künstler untersagen kann, an modernen und lebenden Menschen lediglich ganz dasselbe zu betätigen.

„Von der Lieblichkeit meiner modernen Damenbilder hast Du gar keine Ahnung," schreibt er der Mutter. Es lockt gar sehr, zu spintisieren, was hätte werden können, wenn man ihn mit diesen Bildern, in die er ganz verliebt war, ermutigt hätte, anstatt den Kopf zu schütteln und zu lachen. Ob die aufgeklinkte Tür in ein künstlerisches Neuland entschlossen geöffnet worden wäre, ob ein Weiterschreiten in diesem Wege uns ein kunstgeschichtliches Novum gebracht hätte: einen von deutscher Tiefe veredelten Gegenwarts-Naturalismus, in dessen Bahnbrechers Meisterbriefe dann auch nur wieder stehen würde, Frankreich habe ihn malen gelehrt und Italien durch seine innere Klassizität ihn zur Reife erzogen.

Die mutige Stimmung hält an. Erstlich ist das ganze Lebenshochgefühl in ihm, welches man um die Zeit des Schwabenalters hat. Man fühlt jegliche Kraft und Fertigkeit wohlerhalten beisammen und fühlt sich minder einseitig, objektiver geworden, auch in dem Verfahren und Umgehen mit sich selber. Dazu kommt das froh Anregende der größeren Leichtigkeit, womit er jetzt etwas unternimmt, durch das Bewußtsein, zwar immer noch kein Geld zu haben,

Abb. 78. Studie zur Amazonenschlacht.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 133.)

aber doch so viel, daß er sich einigermaßen rühren kann. Er renommiert ordentlich ein bißchen mit dem Mutterwitz, den er seit der Berliner Reise gewonnen habe, und damit, wie er jetzt klug sein, auf Karriere arbeiten will. Die Ängste vor Notbehelfen, wie früher den Karlsruher und Weimarer Professuren, sind vorbei. Mit einem lächelnden Worte wird es abgetan, wenn ihm irgendein an Gönneritis leidender flüchtiger Bekannter oder Allerweltsbeziehungsmensch eine „Stellung" zuschustern möchte: der Gedanke, aus Rücksichten darauf eingehen zu müssen, verstört ihn nicht mehr. Die Pläne seiner bedeutendsten Werke, eine ganze Fülle, drängen in ihm. Und der Hauptteil davon wird im Nebeneinander fertig: außer einem großartigen Anlauf zur Ausgestaltung der „Pietà" (man vergleiche Abb. 51) die „Medea", das „Gastmahl", „Orpheus und Eurydike", die „Amazonenschlacht", die Umformung der „Iphigenie". Sie wirbeln auch in seinen Briefen durcheinander; die Begeisterung, womit er davon spricht, reißt uns, die wir das nun aus der Kenntnis des Gewordenen lesen, mächtig mit.

Zu dieser frohen und zuversichtlichen Stimmung trägt zweierlei Äußerliches nicht unwesentlich bei. Erstlich das schöne neue Atelier in der Via di San Nicolo di Tolentino, dessen Fenster in einen ganzen Wald von Lorbeer und Gartengrün hinausgehen, „das schönste in Rom", wie er mit seiner Neigung zu ausschließenden Superlativen der Mutter versichert. Zweitens die abermalige dauernde und ihm allein vorbehaltene Verfügung über ein sehr befriedigendes Modell. Das ist die Lucia Brunacci.

Ihre Rolle in seiner Kunst ist, bei vielfach veränderter Sachlage, gewiß nicht geringer als die der Nanna. Feuerbach hat jetzt vor allen Dingen freiere Hand, sie für große und wichtige Gemälde zu verwenden, er benützt sie für eine reiche Mannigfaltigkeit eigenster künstlerischer Gedanken. Sie ist die passive Helferin zu seinen großartigst erschaffenen Gestalten. Ihre Beziehung zu seinen Werken und zu ihm währt dreizehn Jahre, von 1867 bis an seinen Tod, wir haben sie noch in den Wiener Deckengemälden. Immerhin fühlt er sich nicht so allein auf sie angewiesen, wie auf jene frühere. Er schöpft aus ihr nicht in der Offenbarungen erlebenden Art, wie aus Nanna, erzieht sich nicht erst an ihr. Und wie gewöhnt sie auch um ihn ist und sein Vertrauen gewinnt, vom Ganzen des Menschen aus erfolgt keine Neuauflage der Robinsonade mit Nanna; so etwas wiederholt sich auch nicht.

Es ist daher seinerseits viel weniger und viel trockener in den Briefen die Rede von ihr. Zu ihrem ganzen Recht gekommen, wenn man das in Hinblick auf Nannas gewisse Popularität so ansehen will, ist sie neuerdings dadurch, daß der Kunsthistoriker Paul Hartwig sie in Rom als alte Frau wiederentdeckt hat. Er hat diesem glücklichen „Funde" ein Denkmal gesetzt, an dem man nicht ohne Dank vorübergehen wird; in einer kleinen eigenen Monographie: „Anselm Feuerbachs Medea, Lucia Brunacci" (Leipzig, Hirzel, 1904). Das Heft enthält auch die Wiedergabe zweier Photographien der noch jüngeren Frau und eines Pastells nach ihrem jetzigen Alterszustande, das nicht ohne Großartigkeit ist und auch von keinem Geringeren als Otto Greiner herrührt. Von den Photographien interessiert lebhaft die von 1869: das wohlbekannte Medeenprofil (Abb. 56). Mit der peinlichen Akribie und Ausführlichkeit der philologisch-historischen Editionsmethode bringt Hartwig vor, was irgend aus der rückhaltlosen alten Lucia zu erfahren war, und er hat auch die Briefe Feuerbachs an sie, soweit erhalten, abgedruckt, nebst Faksimiles. Es sind, mehr der Spätzeit der Beziehungen angehörig, Briefe, worin sich Freundlichkeit mit allgemeiner Zurückhaltung begegnet; nicht knapper und nicht mitteilungslustiger, als man sie ganz natürlicherweise an ein vertrautes Modell schreiben wird, das in der Abwesenheit das Atelier hütet, überhaupt Vertrauensmann ist, und dem der Künstler aus Jahren her Dank und eine gewisse Mitberücksichtigung im Persönlichen schuldig weiß. Es fügt einen Strich zum Porträt, wenn man hindurch empfindet, daß die gewohnte Rücksichtnahme

Abb. 79. Amazonenstudie. 1873. Städtische Gemäldesammlung in Nürnberg. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 133.)

auf sie sich leise ins Gefühl des nicht ganz Bequemen hinüberschattiert. Und nach seiner Übersiedelung nach Wien nimmt der neue k. k. Professor denn auch eine Art Revision des Briefwechsels vor: Ogni sei settimane cambiamo una lettera, alle sechs Wochen, das soll genügen. Hier und da hat auch der Inhalt der Briefe ein Interesse: durch eine kurze Tatsache, eine rasch hingeworfene Stimmung in bemerkenswerten Lebensmomenten. Sonst ist es der Ton an sich, der interessiert, zum Beispiel das vermiedene Nennen der Mutter, wenn er bei dieser ist; als Quelle für sein Leben und seine Werke bedeuten die Briefe nicht viel, aber nicht Unwesentliches als Quelle für den Menschen, nämlich daß er uns auch in dieser Serie von Briefen vornehm bleibt, nach beiderlei Seiten hin.

Abb. 80. Gewandstudie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Lucia war 17 Jahre alt, als ihr eines Tages ein Bekannter sagte, ein Fremder wünsche sie als Modell. Sie ging hin zu ihm, klopfte an das bezeichnete Atelier, aber nach seiner Art, Besucher abzulehnen, die nicht etwa angemeldet waren und ihm paßten, machte Feuerbach einfach nicht auf. Dann kam er aber in die Wohnung, sagte, er hätte sie mit ihrem Kinde auf der Piazza Barberini gesehen, er möchte sie dauernd als Modell haben. Er erklärte auch sogleich, er wünsche sie nicht auf Bildern anderer zu sehen, und sie hat tatsächlich ihm allein als Modell gedient.

Damals war sie zwei Jahre verheiratet, an einen kleinen Osteriewirt namens Preti. Sie war von römischen Eltern geboren, ursprünglich stammten ihre Leute aus der Gegend von Viterbo. Preti war ein Säufer und mißhandelte sie oft, sie blieben aber doch zusammen. Das Kind, mit welchem sie Feuerbach gesehen

hatte, war der eine von ihren Zwillingen Romolo und Remo. Romolo war zu Verwandten getan und starb früh; Remo ist das Kind, das von 1867 ab oft auf den Feuerbachschen Bildern begegnet. Sie war nun jeden Tag bei ihm, sie frühstückten dann auch um Mittag im Atelier zusammen; wenn Feuerbach verreist war, überließ er ihr, für das Atelier und ähnliche Angelegenheiten zu sorgen. Gegen ihren Mann, wenn er sich durch Roheiten äußerte, stand ihr Feuerbach bei, einmal sogar durch die Polizei; späterhin ließ Preti dem Modellverhältnis dann jede Freiheit. Feuerbach versorgte Lucia, wofür sie dankbar war, mit Büchern, z. B. Walter Scott, zeigte ihr eines Sonntags die Via Appia, sah sie gern hübsch gekleidet und schenkte ihr Schmuck; wir sehen, es ist doch wieder alles so, daß er etwas „Gewöhnliches" nicht vertragen hätte. Übrigens sprach er von Nanna nie. An Nottagen und an Wanderungen Lucias aufs Pfandhaus fehlte es auch nicht. Alles, was Hartwig mitteilt, bezeugt eine lebhafte Anhänglichkeit von ihr. Eine Wand zwischen den beiden Menschen bleibt doch, trotz dem stereotypen „Vi saluto di cuore e sono il vostro Anselmo" der Briefe, und trotz reichlicher Mitteilungslust der alten Frau.

Das jedenfalls braucht man dieser Lucia nicht zu versagen, ein „guter Kerl" gewesen zu sein und ganz anders an Feuerbach als die Nanna gehandelt zu haben. Vergleiche zwischen den beiden Frauen zu ziehen, liegt ja nahe. Jede für sich sind sie mit seinen Werken in einer so eigentümlichen Weise verknüpft, daß man sie nicht übergehen könnte.

Unter riesiger Anspannung sind nun alle die erwähnten großen Werke gleichzeitig zur lebendigen Gestaltung in Feuerbach gelangt und fertig geworden. Und eine Anzahl anderer dazu, welche begleitender Natur bleiben. Feuerbach verspürt wohl diese ungeheure Zumutung an sich selbst, aber er darf auch sagen, und mit Recht: „die Menge der Produktion erschreckt nicht, da immer eines dem andern hilft."

„Mein Gedankengang," fährt er fort, „hat etwas Napoleonisches; doch ist ein großer Unterschied: er hat mit St. Helena aufgehört und ich habe von Anfang an darauf gesessen, so daß meine Aussichten sich der Besserung entgegenstülpen. Das Glück, ein Deutscher zu sein, habe ich in des Wortes verwegenster Bedeutung zu fühlen Gelegenheit gehabt."

„Meine Freunde halten mich für stärker als ich bin, weil ich immer von dem ausgelassensten Humor bin — und doch nicht glücklich." Diese letzteren Briefworte sind vom Februar 1868; es ist die Zeit eines intimeren Verkehrs mit Marées und Konrad Fiedler in Rom. Fiedler hat ja in einem ganz anderen Sinne, als Schack, sein großes Vermögen benutzt, um den Künstlern seiner Hoffnung, Marées und Adolf Hildebrand, die schönstmögliche Entfaltung zu bringen: dadurch daß er sie ganz freimachte, vor allem auch gegenüber Fiedler vollkommen frei. Es ist ein eigenes Gedenken, daß er gar nicht erfahren hat, wie er Feuerbach hätte helfen können. Als er später das Vermächtnis las, bekannte er mit sichtlicher Trauer, daß er keine Ahnung von den Kämpfen des nun Verstorbenen, des so nahen Bekannten jener römischen Tage gehabt habe. — Allgeyer hat zwar im Jahre 1869 Feuerbach einmal auf Hilfe durch Fiedler hingewiesen: „Was ist denn mit dem jungen Leipziger Mäcen?" Es empfinden vielleicht auch andere mit, daß schon so ein Wort wie „junger Leipziger Mäcen" hinreichte, um, wie der unschuldige Allgeyer in diesem Zusammenhang dann weiter erzählt, Feuerbach „sich in die Höhe richten" zu lassen, „als ob er physisch wachsen wollte". Schade, daß Feuerbachs briefliches Mitteilen an die Mutter zu eigentlichem Eingehen auf den Verkehr mit Marées und Fiedler wieder nicht reicht. — Fiedler hat, um das noch zu erwähnen, bei einem Besuche, den er Frau Feuerbach in Heidelberg machte, die erste (Nanna-)Iphigenie gekauft, die jetzt in Darmstadt ist.

Das Orpheusbild, die Medea und das Gastmahl sind Ende 1866 gleichzeitig in Angriff genommen worden. „Orpheus und Eurydike" (Abb. 55) war

angeregt worden durch die Gluckſche Oper, die der Künſtler in jenem Sommer in einer Heidelberger Privataufführung hörte. Um Neujahr 1869 ward es fertig. In der Zeichnung ein ganz monumentales Bild, kaum noch ein farbiges. Im Kontraſt zu dem Voranſtürmen des Orpheus ſteht das noch Todbefangene, im Hadesdämmern Wandelnde der Eurydike, beides durch alle Linien und Umriſſe charakteriſiert und unterſchieden, und doch die Einheit der Gruppe wieder vollkommen erreicht. Orpheus' Profil ganz individuell, ganz der wollende, ſtarke Menſch, der in den Hades vordringt, ſich ſeine Frau wiederzuholen, unſchwer erkennen wir die verwendeten Geſichtszüge der Lucia; Eurydikens Antlitz aus dem Typus der klaſſiſchen Antiken geformt, und doch voll ruhenden perſönlichen Inhalts.

Die Idee des „Gaſtmahls" (Abb. 52) war älter, und zwar erheblich; ſie gehört zu den längſtausgetragenen überhaupt. 1854 hörte Feuerbach in Heidelberg einen jungen franzöſiſchen Schriftſteller ſich über dieſen Vorwurf für ein großes Gemälde äußern und vergaß das ſeitdem nicht wieder. 1857 erwähnt er ſeinen Plan, als einen, der daran kommen ſolle, wenn er die nötige künſtleriſche Reife erlangt haben werde. Von 1860 datiert ein Entwurf. Weihnachten 1866 ſagt er: „Das Gaſtmahl habe ich architektoniſch konſtruiert und brauche nur Lokal und Leinwand." Auf die endlich begonnene Ausgeſtaltung war unzweifelhaft die neapolitaniſche Reiſe vom Frühjahr 1866 von großem Einfluß geweſen. Im beſonderen ſowohl durch Pompeji, durch den Eindruck, den dort die antiken Häuſer auf ihn machten, wie durch das Sichvertiefen in die ſchon erwähnten wundervollen Reliefs des Muſeums. Letztere ſind um ſo mehr zu betonen, wenn Feuerbach ſelber die linke Gruppe, mit dem Alkibiades, den klaſſiſchen Teil des Bildes nennt, ihr den künſtleriſchen Hauptwert zuerkennt. (Brief vom 8. November 1867.) Denn ihr liegt die ganz ſpezielle Erinnerung an eine ſolche Reliefgruppe, frei verarbeitet, zugrunde. Im Februar 1868 wurde die Untermalung fertig, am Palmſonntag 1869 das Gemälde. Er ſtellte es in München aus. Aufgenommen wurde es in die Ausſtellung, aber ſchon nicht glatt, und jegliche Auszeichnung blieb dem Werke verſagt. Immerhin wagte ein einzelner Kritiker zu ſagen, daß es etwas tauge und etwas Beſonderes ſei, und zwar Fr. Pecht in der „Allgemeinen Zeitung". Auch im gebildeten Publikum begann derartiges empfunden zu werden und dieſe Empfindung ſich allmählich zu ſteigern. Dann ſah eine Malerin aus Hannover als Beſucherin der Ausſtellung das Bild, Fräulein Marie Röhrs. Nach ihrer eigenen ſpäteren Mitteilung packten ſie die ſchöne Linie und der Gegenſtand, ſodann ein lebhaftes Erwachen eigener römiſcher Erinnerungen; letzteres war vielleicht mehr mittelbar verurſacht, als wenn ſie vermeinte, das Modell des Alkibiades und anderer Figuren als ihre eigenen Modelle von früher wieder zu erkennen. Sie kaufte das Bild aus raſchem Entſchluß und ſetzte die für ſie ſehr große Summe von zehntauſend Talern daran.

In dieſem Falle bedarf ein Feuerbachſches Werk einer gewiſſen Orientierung. Der dramatiſche Dichter Agathon feiert (im Jahre 416) den Sieg ſeiner Tragödie und hat ſeine Freunde dazu geladen. Unter ihnen, ſo wenig er ſich hervortut, ſo geradezu vermieden iſt, ihn ſich deutlicher abheben zu laſſen, erſcheint Sokrates als der geiſtige Mittelpunkt. Wiederum iſt hier durch leiſeſte Sprache die größte Wirkung erzielt. Sokrates kümmert ſich um den eigentlichen Vorgang nicht, lehnt ihn ab, und ſein verſunkenes Schweigen hält auch die rechts von ihm Sitzenden in das gemeinſame Gefühl eines entſtandenen Mißklangs gebunden. Für dieſen unter einem antiken Flammenleuchter ſitzenden Sokratekopf benützte Feuerbach, wie ich den Mitteilungen Profeſſor Hausraths entnehme, eine Ölſtudie, die er raſch aus dem Gedächtnis machte, als er in einer Oſterie den Kahlkopf eines alten Malers unter der Petroleumlampe hatte ſitzen ſehen. — Der auf der vorderen Bank hingelagerte Ariſtophanes vermittelt von rechts her die kompoſitionelle Beziehung zu dem Vorgang zur Linken, dem er ſich zuwendet, und zwar wiederum

Abb. 81. Iphigenie. 1871. Stuttgarter Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 131.)

so, daß wir die Gedanken des großen Satirikers nur ahnen, daß sie sich uns nicht zeigen. Der Gastgeber hat sich vornehm erhoben, steht in der Mitte der Komposition und begrüßt den Alkibiades, da er ihn geladen hat und da er kommt, wenn auch spät, oder vielmehr früh, bei grauendem Morgen. Er kommt mit Tänzerinnen, Fackelträgerinnen, musizierenden und blumentragenden Knaben, die dem Dichter den Kranz überbringen sollen. Auf den Zusammenhang dieser Gruppe mit einem neapolitanischen Sarkophagrelief wurde schon hingewiesen, der bacchischen Gruppe eines von Mänaden umschwärmten Jünglings. (Eine ähnliche neapolitanische Zeichnung ist verwendet für das mittlere der drei Wandgemälde, die in die strenge antike Architektur eingefügt sind.) Natürlich nur mit vollkommenster Herrschaft und Eigengewordenheit ist jene Studie für die Alkibiadesgruppe verwertet und in die Erfindung des Ganzen gelöst. Diese Gebärde des Alkibiades mit dem Luciaprofil ist wunderbar, der ganze Mensch und eine ganze Art von Menschen ist darin; alles, was ein Alkibiades sich erlaubt, und alles, was man ihm verzeiht; wir hören sein *Χαῖρε, ὦ Ἀγάθων*! Mit der schwärmenden Gruppe kommt das stählerne Licht des Frühmorgens herein und bannt das Ganze in eine helle fahle Farbenharmonie. Das war der eigentliche Punkt, der an dem Bilde mißfiel und ernsthafte Erwägungen der Jury veranlaßt hatte, ob es zuzulassen sei. Es wurde denn auch tatsächlich in die Abteilung der Kartons verwiesen, falls sich darin Hausraths Erinnerung nicht irrt. Hatte schon Schack über die geringe Farbenqualität der Feuerbachschen Bilder geklagt und ihm das Nymphenbild mit den musizierenden Kindern mahnend als Vorbild vorgehalten, zu welchem zurückzukehren sei, so erreichte dieser Eigensinn nun in dem großen Gemälde seinen Höhepunkt; seitdem wußte alle Welt, daß Feuerbach gespenstisch graue Bilder male, die eigentlich gar keine Bilder seien.

Wir hören aus Feuerbachs Rückäußerungen über solche Urteile nicht bloß die Entrüstung. Wir hören doch auch hindurch, daß sie ihn sachlich beschäftigen, ob er noch recht habe, ob die Absicht, der er gefolgt war, nicht andere wichtige Gesichtspunkte kränke. Er verteidigt zwar sich bei sich selbst, aber doch nur mit halber Kraft; die Schule von Athen und die Sixtinischen Deckenerzählungen des Michelangelo hätten auch kein tizianisches Kolorit. Er nimmt doch eine Revision seines Verfahrens vor, setzt dem Abdämpfen, dem er aus vornehmer Absicht nachgegeben hat, ein Ziel. Zu den Venezianern wird er zwar niemals zurückkehren, dafür wird gerade nach diesem Bilde eines seiner wundersamsten in ganzeigener Farbengebung fertig, die Medea. Man dürfte also keineswegs sagen, er habe die Kritik rundweg verlacht und sich souverän über sie gestellt. Feuerbach und die Kritik wäre ein Kapitel, das weit ausgesponnen werden könnte; das Ergebnis würde sein: beigetragen zu seiner Meisterschaft und zu seinem Werke hat auch sie. Materiell und für seine äußere Befriedigung auf sie gewiesen, hat er über allen Ärger und gerechten Zorn hinweg ihr doch immer auch zu entnehmen gesucht. Er verharrt durchaus nicht in Trotz bei dem Getadelten und tut kein Wertloses nun erst recht. Er wird ihr niemals blindlings folgen, unterscheidet genau, wo sie auf purem Unverstand beruht, hört aber insofern auf sie, als er sich nachprüft und mit gewisser Bereitwilligkeit einlenkt, soweit er auch dann selbstständig neue Werte gewinnen kann. Noch allgemeiner gesagt, haben ihn eben die Enttäuschungen, die Juroren und die Kritiker von Anstrengung zu Anstrengung weiter gepeitscht und somit ihr Teil beigetragen, daß er sich auf keiner noch zu überholenden Stufe des Erfolgs beruhigte. Nur daß es ihnen nicht als subjektives Verdienst angerechnet werden kann.

Aufsehen hatte das Gastmahl und hatten die daran geknüpften Erörterungen genugsam gemacht. Der Karlsruher Kunstverein bemühte sich, es dort auszustellen, auch war die Rede, daß ein Wunsch des Großherzogs dahin gehe. — Es verhielt sich folgendermaßen. Feuerbach hatte im Juni 1865 den Großherzog gebeten, in seinem Auftrag das Gastmahl malen zu dürfen, dessen Kompositionsskizze vor-

zulegen er bereit sei. Diesmal wurde offenbar aus keinem Grunde verzichtet als wegen der Kostspieligkeit der Feuerbachschen Anträge; der Großherzog verhieß aber, die Angelegenheit im Auge zu behalten, und so mag jene an sich nicht fern liegende Karlsruher Annahme auch zutreffen.

Zur Ausstellung des Gastmahls in Karlsruhe kam es infolge des Münchener Verkaufes nicht. Frau Feuerbach sandte aber an den Großherzog eine Photographie des Gemäldes und erhielt ein Schreiben aus dem Kabinett, es sei irrig, das Interesse Seiner Königlichen Hoheit für den Künstler als erloschen anzusehen; der Großherzog würde sich freuen, wieder eine Arbeit von ihm und gelegentlich ihn selber zu sehen. So bestimmte Feuerbach die entstehende Medea für die Ausstellung in Karlsruhe. Dort war die Stimmung jetzt für ihn eine unvermutet günstige. Die Professoren an der Kunstschule, auf Betreiben des von Feuerbach in früheren Briefen arg verhöhnten Historienmalers Feodor Dietz sowie des Bildhauers Steinhäuser, empfahlen Feuerbachs Berufung; Riefstahl, der damals nach Karlsruhe gezogen werden sollte, machte jene Mitberufung zu einer Art von Bedingung.

Es kann uns nach der Kenntnis seiner wirklichen Wünsche nicht überraschen, Feuerbach diesen Bemühungen gegenüber ebenso unlustig wie spröde zu finden. Soweit, daß er

Abb. 82. Titanensturz. Gemäldeentwurf. 1873.
München. Neue Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 142, 152 ff.)

die Briefe Steinhäusers gar nicht einmal beantwortete. Auch in seinen Worten über den Großherzog hat er jetzt nur uninteressierte Anerkennung für den gnädigen „guten Willen". Immerhin verblieb aus diesen Vorgängen ein wieder sehr ermutigtes Gefühl. Auch der Gedanke, in Deutschland leben zu müssen, würde ihm jetzt erträglicher sein können; wenigstens spricht er so in Tagen, zu deren besonderer Stimmung ein öfteres und wohltuendes Wiederzusammensein in Rom mit Begas und dessen Damen anscheinend mitwirkend war. Er konnte sich ja auch sagen, was Rom dem Künstler geben konnte, das hatte es nun dauernd getan, das Gastmahl und die zur Vollendung stehenden Bilder waren dessen Beweis. Und der Mensch verlangte immer sehnender nach Freundschaft, Anschluß, Heimatlichkeit. Aber wenn er nach Deutschland geht, so soll das Schaffen dort ohne Sorge vor den kleinen Plackereien und dem Dreinreden so oder so, soll frei und groß sein können. Auch ohne daß er die Lucia mitnimmt, geht es nicht; dann kann er „überall arbeiten, ohne fürchten zu müssen, klein oder maßlos zu werden". Lucia in Karlsruhe mit dem großherzoglichen Professor wäre allerdings undenkbar gewesen. Und darüber war er sich klar genug.

Inzwischen wird die Medea (Abb. 61) fertig, in den ersten Monaten von 1870. „Du wirst es mit freudigem Stolze betrachten. Der Preis ist 15000 Gulden. Ankauf wird sofort erfolgen." Das bezieht sich auf Karlsruhe, auf den Großherzog. Am 30. April 1870 bot Feuerbach das Bild an, durch einen unhöflichen Brief an Kreidel, zur Weitergabe an den Großherzog. Auf eine direkt brüske Weise nahm er die abgetane Berufungssache, in der er doch hatte verstimmen müssen, seinerseits wieder auf; gut, er ist bereit, Karlsruhe als seine Heimat zu betrachten: „wenn nach Ankauf des dort ausgestellten Bildes mir eine schöne Wohnung mit Garten und entsprechendes Atelier zur Verfügung steht, mit voller Freiheit des Kommens und Gehens. Dieses wäre vor der Hand das Wichtigste." Der so recht von einer hochmütigen Stimmung widerwilligen Nachgebens hingejagte Brief trägt den Karlsruher Vermerk: „Auf Allerhöchsten Befehl als vollkommen unerfüllbar ad acta." Damit ist auch der Künstler für den Landesherrn, der ihm mit vieler Nachsicht und Geduld gnädig gewesen, ad acta gelegt geblieben. Und umgekehrt.

Zu den Widerlegungen und Ergänzungen, die Allgeyers Buch auf der ganzen Linie der Karlsruher Beziehungen erfahren muß, noch eine. Lessing, wie

Abb. 83. Studie zum Prometheus (Okeanide). 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 152.)

Abb. 84. Studie zum Prometheus. 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 152.)

ich hier wieder nach den Mitteilungen seines Sohnes Otto erzählen darf, hatte das Gastmahl rückhaltlos anerkannt. „Ja, das ist etwas anderes!“ sagte er, als ihm der für Feuerbach eintretende Sohn die Photographie brachte, und erklärte sich gerne für „bekehrt“. Die Medea gefiel ihm dann wieder nicht, hauptsächlich wegen der vorgenommenen Stilisierung.

Von Anregungen zu der Medea ist schon S. 112 gesprochen. Da Feuerbach selber 1869 erwähnt, er habe den Plan seit sechs Jahren in der Seele, so dürfen wir nur sagen, daß die gesehene Tragödie mit der Ristori im engeren Sinne den Anlaß gegeben habe, daß jener sich in Tat umzusetzen begann. Eine ganze Gruppe von Medeabildern ist dann miteinander aus jenem älteren Gedanken und dem hinzukommenen Tragödieneindruck geistig herangestürmt, wobei nun immer Lucia als Ausgangspunkt für die Darstellung der Heldin gedacht ist. „Medea vor der Tat, Medea nach der Tat, Medea auf der Flucht am nächtlichen Meeresstrand, Medea als liebende Mutter, als mörderische Furie, im Schlaf, im Wachen, in Reue und Leid! Das ist nun wieder ein Gegenstand, in den ich mich sozusagen verbissen habe, von dem ich nicht loskomme.“

Die Landschaft der Entwürfe und Gemälde verwertet einen Aufenthalt in Porto d'Anzio aus dem ausflug- und reiselustigen Jahre 1866. Dem Aufenthalt in dem Städtchen ist von 1867 bis 1871 auch eine sonstige kleine Reihe von einfach edlen Strandbildern entsprungen, deren leicht variierten Inhalt eine am Gestade stehende Frau nebst ihrem Kinde bildet; es sind die ersten Gestalten, wozu Lucia und ihr Remo verwendet worden sind. Eines dieser Bilder kaufte eine Pariser Dame. — Wir geben (Abb. 58) eine Strandstudie aus den Ton- und Erdklippen nördlich von dem Hafenorte wieder. Das Meer in leise bewegten Wellen über dem seichten Grunde; schon kündet in der feinen Treue, womit die über den

Küstensand sich breitenden Schleier der endenden Wellen behandelt und unterschieden sind, die wundervolle Stilisierung dieser Formen und Farben des Wassers in dem künftigen Gemälde sich an. Das Geröll im Vordergrunde liegt in der Studie als kompositionelles Gegengewicht gegen die Klippen im Hintergrunde; später in den Gemälden wird es verringert und gewährt den Figuren den Platz. Ferner geben wir (Abb. 59) eine Studie der später als Amme verwerteten Gestalt. Ihr unfreiwilliges Modell war ein in Anzio sich aufhaltender Bischof aus Rom, den Feuerbach gelegentlich erhaschte, als der Ahnungslose im Bademantel tiefeingehüllt dasaß.

Der entstandene Entwurf des Gemäldes, noch von 1866 und in Tempera, ist in das Museum zu Breslau gekommen. Er enthält die Örtlichkeit und die Amme aus jenen beiden Studien, die stehende Figur der Meda mit ihren beiden Knaben, und schon auch die Gruppe der das Boot abschiebenden Schiffer. Letztere mit Recht eine allzeit mit am meisten bewunderte Leistung: eine im glücklichsten Moment erhaschte Erinnerung vom Strande Porto d'Anzios, wo man auch heute genau so — da wo an den kleinen Quai im Winkel der Sandstrand anstößt — die Fischer von Boot zu Boot dasselbe Manöver vornehmen sieht. Lebendigste Wirklichkeit der Natur, ohne daß von ihrer Unmittelbarkeit eine Spur verloren wird, ist hier zu griechischer Vollendung der Komposition erhoben.

Hiernach wurde dann das damals für Schack bestimmte Gemälde begonnen und ward 1867 in der Untermalung fertig. Letztere ist schließlich in die Berliner Nationalgalerie gekommen (Abb. 60). Um so mehr als Schack auf das Gemälde keinen Wert legte und nicht drängte, ließ Feuerbach die Untermalung stehen und nahm das Bild noch einmal ganz von neuem vor. In jener Untermalung ist Medea ebenfalls noch stehend. Aber das Schiff rückt schon in den Rahmen hinein, um es — wohltätigerweise — weniger hauptsächlich werden zu lassen. Das Entsprechende wird mit dem Klippenmotiv des Entwurfs vorgenommen. Seit dem ersten Beginn der Ausführung wird jetzt auch hier, wie einst bei der Iphigenie, die Einsicht durchschlagend, besser die Medea zu setzen. Um erstlich in der Figur, für deren Vorrückung in Größe und Vordergrund er jetzt die Lucia hat, gerade bei äußerlicher Ruhe nur eine Verstärkung des furchtbaren seelischen Vorganges zu geben, und um diese reinere Form der Ruhe bei stärkstem Inhalt auch in das Ganze der Komposition zu tragen. Alles in dem Gemälde, wie es nun endgültig begonnen und fertig gemalt wird, ist auf Medea konzentriert, die Amme zur Vermittlerin dieser vollendeten Geschlossenheit geworden, die Gruppe der Schiffer in jedem Wert dieselbe wie von Anfang an geblieben, aber in all ihrer Schönheit lenkt sie das Interesse nicht mehr für sich ab, ist durchaus nur noch das an seinem Platze ergänzende und logische Komplement. In allen drei Stadien: Entwurf in Breslau, Untermalung in Berlin, fertiges Gemälde (in München) beobachtet man höchst instruktiv, wie jedesmal die Klippen, die im Hintergrunde abschließen, und das Geröll, das im Vordergrund gelegen hatte, weiter abgeschwächt werden, und ebenso wie jedesmal das Schiff mit dem Mast nach dem Rahmen zu und aus dem Gemälde herausrückt: wie stufenweise alle Wirkung sich mächtiger auf Medea konzentriert. Die Schiffer sind, durch die Nahwirkung der Luftperspektive gesehen, zu klein, aber das kann auch dem empfindlichsten Gefühl des Korrekten nicht weh tun, so natürlich geht es aus der Form des Ganzen hervor, genau so, wie umgekehrt die Steigerungen, die in Medea vorgenommen sind. In wuchtigster Großartigkeit sitzt nun diese da, hinausgerückt über jeden Vergleich mit der flatternd im Sturm stehenden Medea der Vorstadien, die jetzt nur noch unbedeutend erscheint. In dem Gewande der Sitzenden, das in der Nanna-Iphigenie noch unruhig und künstlich gewesen war, ist vollendete Anordnung und Schönheit erreicht.

Voll entfaltet sich die Farbe, ohne darum jene Vornehmheit zu verlieren, deren allzu zarte Sprache schon lange nicht verstanden worden war. Feuerbach

gibt nichts auf, was ihm zur Überzeugung geworden; sein eigentümliches Grau-Violett ist der Grundton geblieben, und auch hier ist das gewisse Lederhafte, womit er, je nachdem heller oder dunkler, gerne der Sonnenfarbe südlicher Menschen gerecht wird. Der Grundton wird, außer von den Wolken und dem Ufersande, auch von den unteren Gewändern, alles in entsprechenden Abschattungen, die erwähnten „Leder"-Töne von den Rücken der Männer vertreten. Herrlich harmonisch hierzu bestimmen sich dann andere kraftvolle Farben, der tiefrote Umhang der Medea, das viermalige Krapprot der Fischermützen, all dieses Rot, welches das Ganze so vollkommen zusammenzuhalten beiträgt; das ins Bläuliche spielende tiefschwarze Haar der Lucia-Medea, der matt-goldbraune Umhang der Amme; das über seinem seichteren Vordergrunde grün-helle, mit entsprechend kleinen Wellen gehende, weiterhin dann tiefe und blaue Meer. Immer so, daß sowohl das kühle Meer wie die dichten Wolken die unerbittliche (nicht düstere) Stimmung des Vorganges ausdrücken, wozu nicht am wenigsten auch das fahle orange Licht am Horizont abschließend beiträgt. Das Spiel, wie diese mäßige Brandung der flachen See ihre dünnen letzten Wasserschleier auf den Sand hin zieht, den einen über den anderen, der schon zurückschlürft, in klarer Unterscheidung von Volumen und Bewegung, und wie jede dieser Unterscheidungen nach dem zarten Tiefenmesser dieser verrinnenden Streifen die sondere Farbe erhält, das ist nie mit solcher Wahrheit innerhalb veredelnder Stilisierung festgehalten worden.

Die aus bewußter Absicht der künstlerischen Empfindungsform geschehende Verlängerung sitzender Feuerbachscher Gestalten ist schon früher hervorgehoben worden. Doch nirgend macht diese Absicht sich in so großer Wirkung deutlich; schon in ihr verschwindet jegliches Modellhafte der Lucia. So überhöht ist diese mächtige Medea, daß das Kind, so vortrefflich es sitzt, gleichwohl herunterrutschen müßte, und daß der stehende schlanke Knabe bei weitem nicht, wie er es nach seinen Jahren müßte, über Medeas Schulter reicht.

Was aber dieses von innen her gesteigerten, gewaltigen Werkes Inhalt bedeutet, das würden wir nicht vergessen und übersehen können, auch wenn der Name des Gemäldes nicht „Medea auf der Flucht" lautete. Nicht allein die in das Schicksal versunkene Amme, auch Medea selber, wenn wir in diesen gemeißelten Zügen zu lesen verstehen, sagt es uns. In dem Augenblick, da das Schiff schwimmt, wird alles geschehen sein. Aber kein starrendes Entsetzen, keine heftige Szene aus einer schlechten Tragödie. Da ist ein ein für allemal erledigter Entschluß in dieser Ruhe, der das unvermeidliche Vollziehen wie von einer höheren Gewalt versteht und jetzt nur noch ein Erleiden ist. Der unmittelbar letzte Augenblick vor dieser Tat, vor diesem Handelnmüssen kann nach einem Feuerbachschen Verständnis nur die in erschütternde Stille zusammengedrängte Liebe zu diesen todgeweihten Kindern sein.

Das 1870 vollendete Gemälde ist „die abgeklärte, die wirkliche große Medea", von der er vorher brieflich spricht, das Historienbild, das in einer Situation ein Leben darstellt, vorwärts und rückwärts deutet und in und auf sich selbst beruht. In diesem Gemälde war das Höchste des Gesamtstoffes und eigentlich überhaupt alles enthalten. Immerhin war die Vielseitigkeit von Feuerbachs Medea-Schauungen damit nicht erledigt und der Vorgang in der Mutter sollte auch noch in anderen Gestaltungen gezeigt werden. Frei gemacht von der Anwesenheit der Kinder, im eigensten Moment des Entschließens und dann in der vollzogenen Tat. So sind „Medea mit dem Dolch" von 1872 (Abb. 65) und im nächsten Jahre diejenige „an der Urne" (Abb. 66) entstanden; um was es sich hier in dem einzeln betrachteten Bilde handelt, zu sagen, übernimmt das Relief auf der Urne mit der Szene des Kindermordes. In diesen beiden sekundären Gemälden tritt die abschiednehmende, erleidende Liebe hinweg vor dem Kampf des aktiven Handelnwollens oder Gehandelthabens; aber auch jetzt so,

daß alles in einen seelischen Vorgang verlegt ist, der durch sich selber die Haltung in Reglosigkeit bannt.

Neben jenem großen ersten Medeabilde von 1870 mit seiner erschütternden edlen Gewalt und seiner aus dem ernsten Grundton sich heraushebenden Farbenschönheit voll Kraft und Tiefe geht als gleichzeitige Arbeit und wie eine Erholung an heiterer Schönheitswelt das „Urteil des Paris“ (Abb. 57) her, das ebenfalls 1870 vollendet worden ist. Beide Bilder wurden für die Ausstellung in Berlin bestimmt. Während der Arbeit an dem Parisurteil erkrankte Feuerbach, und da er die rechtzeitige Fertigstellung des Bildes sonst hätte aufgeben müssen, hat er den jungen Ferdinand Keller Nebensächlichkeiten an dem Bilde malen lassen. Es wird uns hiervon anschaulich erzählt: Feuerbach auf dem im Atelier improvisierten Lager liegend — mit den Möbeln blieb es immer einigermaßen spärlich; auf Tisch, ein paar einfachste Stühle und das Öfchen beschränkte sich, was Lucia während seiner Abwesenheiten als Inventar zu verwalten hatte —; von dort ruft er jeweils dem emsig arbeitenden Keller zu: „Heller! dunkler! nicht so blau!“ Später, nach der Ausstellung, hat er das Gemälde persönlich doch noch wieder ganz überarbeitet. Er nennt es selber sein heiterstes Bild. Ein schneller Einfall war frisch und mit Lust zur Ausführung gebracht, in fröhlichem Licht und mit viel tändelndem Beiwerk zur Komposition, um absichtlich einen Charakter von überlegener Laune gegenüber der Handlung zu wahren und ihn auch genugsam einleuchtend zu machen.

Man kann den Gegenstand, so oft er in der Kunst vorkommt, sich kaum mit bedachterer Vermeidung mythologischer Souveränität behandelt denken, als Feuerbach hier aus vorbeugender, früh gewarnter Vorsicht tut. Eine Befangenheit muß ja freilich durch solche Besorgnisse vor der sittlich zensierenden Erreglichkeit gerade hineinkommen. Die ganz reine Sprache der Unbewußtheit und Uranständigkeit spricht man nicht mehr, wenn man sich vor der Verdächtigung fürchtet, wie Feuerbach sie bei dem Antonius erfahren hatte. So ist es anziehend zu verfolgen, wie er dem Bilde seine Heiterkeit zu erhalten und gleichzeitig die Klippe neuer peinlicher Kritik zu umsteuern sucht. Kein neugierig auf ein Ereignis gespannter Paris; dieser seelenruhig dreinschauende Jüngling und Königssohn, der auf dem Ida seine Herden weidet, ist überzeugend aufgewachsen inmitten einer bukolischen und homerischen Welt. Und in den Göttinnen, obwohl den Olympierinnen die Szene naiv unbedenklich und möglich ist, wird doch wiederum die natürlichste Empfindung des Weibes nicht vergessen und nicht vergewaltigt. Keine abgehärteten Nuditäten werden uns vorgeführt, wie sie in älteren, neueren und neuesten Parisurteilen dastehen, auch keine Rubensfrauen, die sich so selbstverständlich behagen, bloß weil sie nackt sind. Feuerbach wählt die Szene des erst geschehenden Entkleidens und bringt in sie eine gewisse Befangenheit, die die Göttinnen in der Sekunde vorher eben noch nicht gewußt haben. Aber wiederum sorgt er durch den ungeheuer sachlichen Amor an der Sandale, durch die beiden ins Kugelspiel vertieften Amorkinder und all die übrige fröhliche Zutat für die Sieghaftigkeit der beabsichtigten Harmlosigkeit und des Humors. Hinzu kommt sehr fein die Rücksicht, eine Pallas selbst im Parisurteil nicht nackt zu zeigen, sondern noch in einem Moment, ehe sie es sein und dann sich dessen auch bewußt geworden sein wird. — Man braucht kaum aufmerksam zu machen, daß, wenn wir hier sonst die Lucia verwendet finden, für die mit dem Rücken hergewendete Gestalt auch an die Venus vom Kapitol gedacht worden ist.

Die Medea und das Parisurteil wurden in Berlin im obersten Stockwerk der Ausstellung aufgehängt, in der sogenannten Totenkammer, im verkehrten Licht und über aller Gesichtshöhe dicht unter dem Plafond. Und „wie eine Meute Hunde“ fiel die Kritik darüber her. Gerade wieder die „sittliche“. Dies wenigstens wäre Feuerbach in München oder in einer sonstigen wirklichen Kunststadt nicht passiert. Das also war die Quittung auf das immer wieder bei ihm aufgeflackerte

Abb. 85. Studie für Prometheus und die Okeaniden. 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 152 u. 153.)

Vertrauen zu Berlin. Und auf die aus seinen Briefen überraschende Anteilnahme, wie lebhaft er die politischen Ereignisse seit 1866 und jetzt die deutschen Siege gegen Frankreich verfolgt, wie sein ganzes Bewußtsein altruistischer wird, seine Hoffnung sich erhebt auf eine Gestaltung der deutschen Dinge zur Kultur. — Das Parisgemälde war geradezu ausgedacht daraufhin, keinen Sittlichkeitstiger zu reizen. Wahrlich, er hatte ein volles Recht, an die schwer mit ihm leidende Mutter zu schreiben: „Das Urteil des Paris als frivol behandeln kann nur ein Schwein.“ Er bleibt relativ ruhig, er hat die Vernichtung durch die Kritik zu oft schon durchgemacht. „Miete einen trocknen Platz im Lagerhause und laß die Bilder alle ruhen für bessere Zeiten. Folge meinem Rat.“

Er läßt sich nicht einmal die Freude an der Zeit verkümmern. In Venedig auf der Rückreise von dem süddeutschen Sommeraufenthalt vernimmt er, daß die italienischen Truppen in Rom einziehen, vor dem Markusdom wehen an den

Abb. 86. Prometheus und die Okeaniden. 1875. Wien, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 152.)

hohen Fahnenmasten die nationalen Banner des nunmehr auf das Letzte geeinten Italien. Gerne will er ein paar Fensterscheiben bezahlen, falls sein Atelier in Rom bei diesen Vorfällen in Mitleidenschaft gezogen ist. Schon früher äußert er einmal, als man ihm in Rom von Berlin abreden will, er lasse sich Berlin — gemeint ist seine ganze norddeutschmoderne Sympathie — nicht verleiden und katholisch solle ihn in Rom keiner machen. Nach Rom zurückgekehrt, schreibt er der Mutter, sie möge ihm doch sofort die Einnahme von Paris telegraphieren, damit er als erster in Rom die deutsche Fahne herausstecken kann. Bis dahin ist freilich noch gute Weile, wir wissen ja aus der Geschichte des Krieges, warum. Dafür telegraphiert ihm die Mutter vorerst den Fall von Metz, und er dankt ihr am 1. November. „Die Dinge gehen nun ihren Gigantenschritt unaufhaltsam weiter.“ . . . In Berlin hat man bisher geschwatzt und sich von ordinären Leuten ausbeuten lassen; es war bisher Kunststadt dritten Ranges. „Das also muß fallen durch die Natur der Dinge, und es wird Berlin als Großstadt alle Kleinlichkeiten ablegen müssen und wird es.“ Immer wieder packt den Einsamen

die „Größe der Nation“; er gelobt sich, daß sie auch ihn in herkulischen Taten finden soll.

Ja, so soll es sein. Er wird konsequent sein Programm durchführen. Von der gegenwärtigen Mitwelt ist dabei nichts zu hoffen, er wird ohne sie er selber sein. Es sind die Jahre seiner höchsten Höhe, und die Erfahrungen der laufenden Tage trüben ihm das nicht mehr. Die Zeit Feuerbachs wird kommen. Ihm aber gilt, nicht umzuschauen, wie Orpheus tat, es gilt nichts, als weiter zu schreiten, dann werden die Siege sein, wenn sie für ihn selber auch wohl nie als äußere Erfolge sichtbar werden.

Er will das Gastmahl noch einmal malen. Erstlich, weil es in dem hannöverschen Privatbesitz doch so gut wie verschollen ist, und zweitens immerhin aus einem Gedanken der Konzession. Dieses gewaltige und schöne Bild der Welt wieder vorzuführen, wird ihm zwingend. Da läßt er sich auch nicht durch die Rücksicht hemmen, daß er es doch eigentlich verkauft hat, und diesmal nicht um schlechten Preis, wie die Bilder bei Schack, der sich dann beklagt, wenn er sie ähnlich wiederholt.

In der Tonstimmung des zweiten Gastmahls (Abb. 70) gibt Feuerbach nun also etwas nach, soweit die innere Berechtigung seiner ursprünglichen Wahl das überhaupt zuläßt. Dazu vollzieht er eine Anzahl von weiteren Kompromissen, welche den Unterschied gegen das erste Gastmahl viel sinnfälliger machen, als die gar nicht so erheblich verschobene Tönung. Er schmückt das Bild und macht es auf diese Art reicher. Er malt um dasselbe herum den heiteren Rahmen, der ihm das volle festliche Gepränge gibt. Diesen Rahmen mit Fruchtgirlanden und anderen Hindeutungen auf den epikuräischen Teil des Mahles. Ein Zubehör, das er wie zu einer Stimmungsnotwendigkeit zu machen weiß und dessen Charakter als Rahmen doch wiederum nicht überschritten wird. Das strenge antike Haus des ersten Bildes wird diesmal in ein freier erdachtes korinthisches, reicheres gewandelt, eine Verbesserung gleichzeitig dadurch bewirkt, daß an der Wand über den Tafelnden nicht mehr zwei dekorative Gemälde nebeneinander stehen, sondern das eine ersetzt wird durch eine Nische mit der Siegesgöttin, die somit eine Gedankenbeziehung auf den Anlaß des Festes enthält (wenn das auch nicht unanfechtbar glücklich und logisch ist). Auch darin nimmt Feuerbach von der Komposition die größere Einfachheit der älteren Ausführung, daß er die Lücke zwischen den beiden Gruppen, die man übrigens nicht als solche zu empfinden hatte, durch einen weiteren Knaben schließt und die von den Knaben herbeigebrachten Blumen zu ganzen Girlanden vermehrt. Und endlich (zu allerletzt noch) gibt er dem Agathon anstatt des einfachen weißen das wundervolle weiß-goldene Gewand. So entsteht durch eine riesige, aber froh bewältigte Detailarbeit bis 1873 das Werk zu seiner neuen Gestalt, in der es das prangendste aller Feuerbachschen Bilder ist. Ob schöner als das erste Gastmahl, das ist sehr oft erörtert worden, seitdem das erste aus dem Privatbesitz in die Karlsruher Galerie gelangt ist und mit der Wiederholung verglichen werden kann. Als Feuerbach tot war, da begann ja ein erster, vorübergehender Kultus mit ihm. Auch in Baden wurden ihm posthume Satisfaktionen dadurch bereitet, daß nach einer einstimmigen Sonderbewilligung der beiden Ständekammern das erste Gastmahl aus Hannover um 45000 Mark angekauft wurde und weiterhin dann die Abgeordneten feierlich in die Galerie wallten, um das durch ihr Votum heimgeführte Gemälde in konstitutionellen Augenschein zu nehmen. Die Frage vor diesem Bilde: „Warum eigentlich so grau?“ wurde zwar wieder laut, wenn auch nur die ehrlichen Biederen sie aussprachen und die Kunstverständigen sich in wichtiges Schweigen hüllten. Das zweite Gastmahl wurde 1879 von der Nationalgalerie angekauft, wovon noch zu erzählen sein wird. Es kann doch nicht das eigentlich Richtige sein, beide Bilder nun immer in Vergleich zu halten und die Frage eines Entweder — Oder zu stellen. Je für sich sind sie als eine

verschiedene, aber geschlossene und konsequente Stimmungsindividualität durchgeführt, und so gewähren sie jedes für sich auch ihren vollen Genuß. Ähnlich liegen wohl über ein und derselben großartigen Landschaft zwei verschiedene Stimmungen des Himmels oder der Stunden, und auch das wird man sich nicht ärmer machen wollen, indem man für die eine sich entscheidet. Deshalb darf doch hinzugesetzt werden, daß an sich das Karlsruher das von beiden Gemälden persönlicher feuerbachische, das reinere ist, wenn man den Maßstab vom Ganzen seines künstlerischen Denkens nimmt.

Abb. 87. Studie zur Gaea in der Wiener Akademie. 1875. Wien, Moderne Galerie (im Belvedere). (Zu Seite 152.)

Im Jahre 1871 ward die zweite „Iphigenie“ (Abb. 81) fertig, diejenige, die nach Stuttgart gelangt ist; denn nur die Stuttgarter Galerie hat außer der zögernd nachfolgenden Berliner bei seinen Lebzeiten ein Bild von ihm aus freien Stücken gekauft. Eine Darstellung in hellem, feinem Ton, sicherer und reifer noch als die erste in der Komposition; aus längst gewonnener Beherrschung alles überwunden, was bei der ersten anzumerken war, ein großartig gesehener Kontur von harmonischer Reinheit. In der ganzen Vorführung „weich, klar und seelenvoll“, wie Feuerbach selber sagt, dem leichten Verständnis ohne suchende Absicht näher gerückt, als „Bild“, auch durch das Ausscheiden der dort zu individuellen Erscheinung der Nanna.

Zunächst freilich wandert die Iphigenie in die Wohnung der Mutter. Denn, so wünscht Feuerbach, das Herumschicken der Bilder soll ein Ende haben. Stolz und Resignation haben auf Ausstellungen und Kritik Verzicht getan. Er mietet

Abb. 88. Gaea. 1875. Wien, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 152.)

in Heidelberg in der Theaterstraße eine Villa, wo seine Mutter wohnen soll — und zwanzig unverkaufte Bilder um sich aufhängen kann. Sie sagt es selber: „Unsere Räume sind jetzt so schön, daß einem das Herz brechen könnte."

Wir reproduzieren zwei kleinere Bilder aus dem Kreis dieser Jahre (Abb. 67 u. 68) mit Kindern und nackten Mädchen. Ferner den im Jahre 1871 nach Lucia gezeichneten en face-Kopf mit dem Efeulaub, der für das Gastmahl verwendet worden ist (Abb. 71). Von ihm sollte man eigentlich nur die Lebensgröße der Originalzeichnung sehen: wie sie durch ihr Plastischwerden uns geradezu ergreift, das Kinn vom Hals hervorwächst, das reinste und reichste Sein der Natur hervortritt, die schweren Haare über die Stirn vorragen und die flüchtig angetuschten Efeublätter sich rollen und biegen und lösen aus dem Haar. Ferner geben wir einige von den Studien, die nun schon für die Amazonenschlacht entstehen.

Wien. Die letzten Lebensjahre.

Dann brachte das Jahr 1872 dasjenige, was bisher wohl schon erörtert worden, doch niemals ganz klipp und klar bis zur entscheidenden Frage gediehen und von Feuerbach auch nie anders denn als leidiger Notbehelf aufgefaßt worden war. Nämlich eine Berufung, und zwar solche, die eine wirkliche Auszeichnung

und große Aufgabe war und die hinreichte, ihn bereit zu finden: an die Wiener Kunstakademie. Es ist denkwürdig genug, wie eine heimliche Ironie: die jungen Jahre des so freudig und hoffnungsvoll von ihm begrüßten Deutschen Reiches führen ihn in das beiseite geschobene, noch nie in den Kreis seiner Gedanken getretene Österreich. Die Bemühungen darum waren wesentlich das persönliche Verdienst von Eitelberger, dem Wiener Kunstgelehrten und neu ernannten beratenden Beistand in Kunstangelegenheiten für das Unterrichtsministerium. Im Juni des Jahres fuhr Feuerbach in dieser Angelegenheit nach Wien, wo er eine Woche blieb. Er wurde dann zum Professor und Vorstand der Meisterklasse für Historienmalerei an der Wiener Akademie berufen und ernannt. Da sich diese Dinge während seines Aufenthaltes bei der Mutter und, wie sich von selber versteht, unter gewichtigem Anteil ihrer Mitberatung vollziehen, so haben wir nicht die gewohnte Quelle seiner Briefe an sie. Dafür tritt ein Briefchen an die Lucia als spärliche, aber immerhin symptomatische Quelle ein: er war acht Tage in Wien, ist jetzt wieder zu Hause, „la noia è grande." Also Verdrießlichkeit, Unlustigkeit. So, daß er der Lucia ein ihr wohltuendes Wort des Kummers schuldet, steht er mit ihr doch nicht, hält auch seine Briefe nicht so. — Was ihm die Annahme erleichterte, vielleicht ermöglichte, war ein zugewilligter Urlaub vor Antritt der Stellung bis zum nächsten Frühjahr, zum Abschluß seiner in Rom stehenden Bilder, des Gastmahls und der Amazonenschlacht (Abb. 79). Letztere beschäftigte ihn jetzt in fast ausschließender Weise. Für sie machte er

Abb. 89. Uranos. 1875. Wien, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 152.)

1872 von Heidelberg aus eifrige Pferdestudien im nahen Schwetzingen, der Garnison eines der badischen Dragoner-Regimenter. Mit um so mehr Freude, als er selber Reiter war. Die „noia" bezieht sich also nicht auf untätiges Stilliegen.

So geht nun das Gemälde seiner Vollendung entgegen, welches ihn von allen, die fertig und wichtig geworden sind, am frühesten beschäftigt hat. Die Wandlung aus der Germanenschlacht in eine Nicht-Germanenschlacht haben wir schon früher nebst den inneren Vorgängen besprochen, woraus sie erfolgte. Die Weiterverwandlung aus einer Gigantenschlacht in eine Amazonenschlacht wäre verständlich schon durch die in den sechziger Jahren so gut wie ausschließliche bequeme Verfügung über das weibliche Modell. Es ist denn auch die Lucia, von der großenteils die Zeichnungen ausgehen; wir meinen aber auch Nachklängen von der Nanna zu begegnen, und dazu treten dann männliche Stellungstudien, um zu den vorwiegenden Amazonen das ruhigere Element des kämpfenden Mannes zu gesellen.

Es liegt bei der Amazonenschlacht so: man ist mit der Betrachtung, dem Genuß immerfort bei diesen aus ihrer Wahrheit her erhobenen Einzelheiten, diesen weiblichen Gestalten, die durch ihr Freisein von konventioneller Anmut und nicht hierhergehörigem „Jugendzauber" wahrhaft schöne, in heroischer Natürlichkeit großartige sind und zuweilen selbst nach Michelangelo hinüber erinnern. Die Gesamtkomposition bleibt etwas Zusammenstellung. Die Vollendung in Einfachheit, zu der Feuerbachs vorhergehende Kompositionen durchgearbeitet sind, die Selbstverständlichkeit, die scheinbar mühelose Natürlichkeit und die melodische Reinheit, die ihnen errungen sind, haben wir in der Amazonenschlacht nicht. Es bleibt ja sehr gewagt, da eine tiefergrabende Motivierung aufstellen zu wollen. Aber immerhin mag es die Langjährigkeit des Planes sein, die in diesem Falle anders einwirkt als sonst, die frühe Vorstellung von ihm. Als diese Schlacht erstmals in Feuerbach geistig lebendig ward, da stand seine Jugend in der Eindruckswelt der Gestaltenhäufungen der Cornelius-Schule. In dieser Unwillkürlichkeit des

Abb. 90. Studie zur Venus der Wiener Deckengemälde. 1875.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 152.)

Abb. 91. Venus. 1875. Wien, Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 152.)

Wunsches haben sich seine frühesten Pläne geformt, und es würde bei der verharrenden Nachdrücklichkeit, worin die geistigen und Anschauungsvorgänge sich in ihm festsetzen, wohl verständlich sein, wenn jene Jugendvorstellungen seines großen Bildes ihr Recht behauptet und durchgesetzt hätten. Die Abbildung (27) des Entwurfs von 1856 zeigt, in wie interessanter Weise er schon beisteuert zu dem, was später fertig wird. Das letzte Vorstadium des großen Gemäldes bildet der untermalte Entwurf in kleinerem Maßstabe, der 1869 fertig wurde und der heute in der Berliner Nationalgalerie hängt. — Der Verfasser dieser Monographie hat das fertige Bild nicht gesehen seit dem Anfang der achtziger Jahre. Damals hat er allerdings desto mehr in ihm gelebt und ein ahnendes naives Verhältnis zu einem Künstler gewonnen, der gerade nach der Umgebung wie ein mit magischer Gewalt für sich gewinnendes Phänomen erscheinen mußte. Das Bild war nämlich nach Feuerbachs Tode nach Hamburg verkauft worden, an einen Finanzmann, der sehr bald darauf wirtschaftlich zusammenbrach. Durch Vermittlung des Kunsthandels wurde es nun längere Zeit in Schwerin im Museum aufgestellt, dessen Direktor Hofrat Dr. Schlie so sehr gerne, wenn es nur möglich gewesen wäre, den Ankauf für diese Sammlung herbeigeführt hätte und wenigstens die — obwohl recht belanglose — Schweriner öffentliche Meinung für Feuerbach und Böcklin interessierte. Elterliche Beziehungen zu dem genannten bedeutenden und liebenswürdigen Schöpfer des Schweriner Museums ließen mich zu den Stunden außer den Besuchzeiten in dessen stillen Räumen aus- und eingehen und wahrhaft heimisch werden. Man kann sich wohl denken, welche atemversetzenden Offenbarungen für den jungsemestrigen Heidelberger Studenten, der noch kaum Gelegenheit gehabt hatte, in große Kunst einzudringen zu suchen, die Gasterscheinung dieses Bildes und einiger besonderer Böcklins, die aus demselben Anlaß da waren — das Spiel der Wellen, der Abenteurer und die Frühlingsvilla, die in die Berliner Nationalgalerie gekommen ist — bedeutete zwischen den vertrauten feinen Holländern und den unbedeutenden modernen Bildern der Schweriner Sammlung. Und zwar gerade auch in der Farbengebung: in dieser von den

Abb. 92. Studie zum Titanensturz. Wien, Akademie. (Zu Seite 152.)

leuchtenden, prächtigen Böcklins sich abhebenden, aber eigentümlich reserviert und adelig wirkenden Zurückhaltung der rahmenlosen Amazonenschlacht, mit ihrer ganz ruhigen, sonnenlosen Helle, dem wogenden Hinfluten des fahlen Lichtes durch die Massen, den Feinheiten und Zartheiten im Nebeneinander, dann wieder dem einzelnen Kraftakzent, auch in dem Herüberleuchten des fernen Meeres, das bei äußerlicher Hinwegordnung zu einer der wirksamsten Schönheiten des Gemäldes erhoben wird. Ich habe lange Ferienwochen mit diesem für mich einzigartigen Werke aus einer fremden, ungeahnten Welt der Kunst gelebt. — Zu einem Ankauf in Schwerin kam es nicht; die auch durch den jetzt verstorbenen hingebungsvollen Direktor nicht leicht zu überwindenden, vorgesetzten Gesichtspunkte waren so gänzlich anderer Art. So kam das Werk an die Mutter zurück, die es hernach der Stadt Nürnberg geschenkt hat. —

Die beiden großen Gemälde wurden innerhalb der gesetzten Frist soweit fertig, als notwendig war, für sie in Rom zu sein. Es blieb auch noch die Zeit für ein Selbstbildnis, das besonders sympathische und schöne, welches in die Berliner Nationalgalerie gekommen ist. Anfang April 1873 reiste Feuerbach von Rom ab, zunächst nach Heidelberg. Im Mai kam er in Wien an.

Hier taucht nun eine Möglichkeit auf, von der die Literatur erstmals durch die von Hartwig veröffentlichten Briefe an Lucia erfahren hat; auch Allgeyer weiß nichts davon. In einem Briefe, der vom 2. April 1873 datiert ist, schreibt Feuerbach der getreuen Besorgerin seines römischen Ateliers von einer geplanten Ernennung in München zum Direktor (also der Akademie), die schon im Ministerium sei. Sie solle die Briefe (Plural) verbrennen; wiederholt schärft er, nachdem er von der Sache einmal gesprochen hat, ihr nun ein, ja nicht davon zu schwatzen. Er wird die Berufung ablehnen, aber daraus Vorteile für seine Selbständigkeit in Wien ziehen: a Vienna saranno costretti di concedermi ogni libertà andare e venire possibile per paura di perdermi. Auch Hartwig hat über diese Angelegenheit nur den ihn überraschenden Fund der Brief-

stelle. — Zu ihm kann ich nun noch eine weitere Mitteilung machen. Als Nachfolger W. v. Kaulbachs, der am 7. April 1874 starb, war Piloty zum Direktor der Akademie ausersehen; gleichzeitig dachte man damals an die Berufung Feuerbachs sowie Ed. v. Gebhardts, für weltliche und religiöse Historienmalerei. Gebhardt reiste auch deswegen nach München. Es gelang aber Piloty, diese Absichten zu durchkreuzen und zwei ihm genehmere Professoren ins Amt zu fördern.

Durch diesen für 1874 hier aufgedeckten Plan, den ich aus der genauen Kenntnis eines befreundeten Künstlers und damaligen Piloty-Schülers habe, erhält also jener Vorläufergedanke von 1873 seine passende und interessante Bestätigung. Denn an dem Jahre 1873 ist festzuhalten. Das Datum des Briefes an Lucia, vom 2. April 1873 aus Heidelberg, ist zwar unhaltbar, wie auch schon Hartwig feststellt; denn am 2. April 1873 schrieb Feuerbach der Mutter noch aus Rom, er wolle Samstag reisen, also am 5. April. Den falsch datierten Brief nun aber durch Konjektur in den April 1874 zu rücken, wo Feuerbach auch wieder in Heidelberg war, geht schon deswegen nicht an, weil darin von der durch Lucia zu besorgenden Zusendung der großen Bilder (zweites Gastmahl und Amazonenschlacht) aus Rom nach Wien gesprochen wird; sie kamen dort zwischen dem 22. und 30. Mai 1873 an. Auch das der Lucia so peinlich eingeschärfte Geheimnis paßt besser zu einer tiefer verhüllten Planung ein Jahr *vor* Kaulbachs Tode. Wenn Feuerbachs Brief nicht überhaupt wieder sanguinisch voreilig zu nehmen und auszulegen ist — er schreibt wörtlich: la nomina di direttore già sta nel ministerio di Monaco —, so wäre also damals an ihn anstatt Pilotys gedacht gewesen. Daß die Angelegenheit in Briefen an die Mutter nirgends

Abb. 93. Studie, im Titanensturz verwendet. Wien, Akademie.
(Zu Seite 154.)

erwähnt wird, erklärt sich dadurch, daß er bei ihr war. Der Brief an Lucia wird von dem falschen 2. April reichlich näher an den 13. Mai zu datieren sein, an dem Lucia die Bilder absenden sollte: auf den 2. Mai, wo Feuerbach auch noch in Heidelberg war. Dieses Versehen im (neubegonnenen) Monat ist das natürlichste. Dann gewinnt man auch den nötigen Abstand von seiner Abreise aus Rom und für die Entwicklung dieser Münchener Angelegenheit während des bei der Mutter verbrachten Aprils. Lucia soll ja auch Briefe verbrennen (brusciate le lettere); sie tat es mit den vorhergehenden, die nicht erhalten sind und wo offenbar mehr von der Angelegenheit die Rede war, auf die er jetzt sich kurz bezieht. Vielleicht gelingt es anderen einmal, deutlichere Aufhellung über die Münchener Vorgänge zu bringen.

⊠ ⊠ ⊠

Die ersten Stimmungen in Wien stellen sich als ganz glückliche dar; ja einmal ruft es wie im Jubel aus ihm heraus, nun hat er „Genie und Stellung beisammen", „ich war nie so heiter und fröhlich". Auch Wohnung und Täglichkeit sind sympathisch, mancherlei interessiert ihn. Ein später geschriebenes Feuilleton Ludwig Speidels (von 1891), des hochangesehenen Kritikers der Neuen Freien Presse, schildert Feuerbach im Künstler- und Schriftstellerverkehr des Café Schwarzenberg. Hier konnte er auftauen, der sonst ernst, ablehnend, ein Melancholiker war, weil er es mit seiner Kunst ernst nahm und jenes Selbstgefühl besaß, ohne das, wie man zusetzen darf, nie rein das ernste Große wird. Oft kam er mißgelaunt an; (Speidels Feuilleton geht ja auf die ganze Zeit und es kamen auch in Wien wieder die hernach zu erwähnenden Verärgerungen und Gefühle von Demütigung.) Aber an solchen Abenden brach auch wieder sein helles Wohlgefühl an gescheiteren und edleren Wendungen der Geselligkeit hervor, und vollends, wenn jemand Musik intonierte, „sofort schlug Feuerbach den Takt dazu und fiel mit seinem feinen Tenor ein". In derartigen Stunden sprang dann auch der Schalk in ihm auf, ja zu gewissem Grade sogar der Hafis, der sich einem gemeisterten dionysischen Behagen überließ.

Sein Amt ist ihm, als vom Lehrer zu den Schülern, Freude und bleibt es. Tüchtige junge Leute drängen sich herzu, er ist guter Kamerad zu ihnen und es tut ihm wohl, daß sie es zu ihm sind, bei natürlicher innerer und sorglos vernachlässigter äußerer Distanz. Sie wachsen ihm doppelt ans Herz, weil sie alles arme Schlucker („Proletarier") sind, die sich redliche Mühe geben. Seine Briefe sind voll Eifers für sie, voll weitgehenden Lobes; den „Zeitverlust" (für eigene Bilder) fühlt er durch die Lehrfreude restlos aufgewogen. Von Professorenwürde keine Spur, jung will er mit ihnen sein und leicht möchte er's ihnen machen, dem es selber so schwer geworden ist, materiell und in der Kunst. Zuweilen kauft er ihnen ihre besseren Arbeiten persönlich ab. Er vergleicht, wie er leichter hätte durchs junge Leben und seinen Entwicklungsgang kommen können, wenn er, wie er schreibt, sich zum Lehrer gehabt hätte. Auch im Vermächtnis spricht er voll Liebe und wehmütigen Verzichts von diesen Schülern. Wobei doch nicht unterlassen werden darf, hinzuzubemerken: sich auf Nachfolger übertragen hätte er doch niemals können. Man wird bei ihm, bei dem, was er als Künstler werden konnte, nie zu hoch den rastlosen Anspruch an sich selbst, diese erste Quelle von allem, veranschlagen können, seine individuelle Leidenschaft in dem besonderen Verein mit Sinn für innere Form, die sichere Grundlage seiner Bildung und das geistig wie seelisch vornehme klassizistische Familienmilieu, aus dem schon seine erste Jugend kam.

Eigen dreht er sich um Makart. Voll Bewußtheit des tiefen Gegensatzes und der eigenen Überlegenheit. Er prophezeit schon beim ersten Anlaß die wenn auch noch entrückt vermeinte Zeit, da dieses „diarrhoeartige Produzieren" aus der „asiatischen Trödelbude" wieder außer Kurs kommen wird. Worte, deren man sich seltsam erinnert, wenn man heute in der Modernen Galerie zu Wien,

Abb. 94. Titanensturz. 1879. Wien, Akademie. (Zu Seite 152.)

im Belvedere, ein paar Zeichnungen Feuerbachs hervorgeholt und im großen Saale aufgehängt sieht, nur damit er vertreten sei, im selben Museum, wo, verkommen in ihrer Bilderscheinung wie vergilbte billige Öldrucke, in einem engen Kabinett die Wolter-Messalina Makarts und die fünf Sinne stehen. — Aber das hindert ihn nicht, auch wiederum Makart zu geben, was ihm gebühren kann, ja sich Anregungen des Wollens zu entnehmen. Nun sind endlich die Mittel da, auch er kann Stoffe kaufen und will's, die pure Armut ist nicht mehr, aus der schon allein er nicht mit solchen künstlerischen „Seidenmagazinen" konkurrieren gekonnt. Wir brauchen nicht zu erörtern, wohin ihn solche Entschlüsse zur Pracht,

zu etwas Luxusbehagen doch immer höchstens führen könnten, wir haben das Dokument: das Gewand des Agathon, womit in Wien die Arbeit an dem zweiten Gastmahl abgeschlossen ward. So mutet noch alles wie ein Hineinschreiten in Befriedigung und Freiheitsgefühl an.

In den beiden gewohnten Richtungen nahen dann die alten Leiden heran. Erstlich mit der Verurteilung seiner dem Publikum und der Kritik zugänglich gemachten Kunst. Vollends der im Künstlerhause ausgestellten Amazonenschlacht. Mit Gesten des Abscheus wandern die Wiener vor ihr im Eilschritt vorüber, ein Anatomielehrer der Universität macht selbstverleugnend gefällige Witze vor zuständig trampelndem Auditorium; in der Stadt, wo Makarts zuckerige Sinnlichkeit in Blüte steht, werden diese Amazonen unmöglich und gemein genannt.

Abb. 95. Hermes und Poseidon.
Studie, aus der Poseidon (umgekehrt) im Titanensturz verwendet worden ist.
Wien, Moderne Galerie.

Geredet wird wieder genug, ganz wie Feuerbach es ja schon aus seiner frühesten Karlsruher Zeit gewohnt ist, ganz so ausführlich gerne und ganz in demselben Stil. Fast rührend bringt er auch jetzt wieder eine gewisse Nachgiebigkeit an das Urteil auf, legt an die Amazonen diesen und jenen Gewandlappen, die altherkömmliche Feigenblattkonzession an die nicht überwundene Unanständigkeit, auf künstlerische Kosten der Ganzheit klarer Form. Nur weniges steht ihm in diesen Tagen von außen her bei, vielleicht am besten das Wort seines hoffnungsvollsten Schülers Hynais: „Zur Beurteilung dieser Werke gehört ein hoher Bildungsgrad, der hier nicht ist" — aber wo etwa anders damals in deutschen Landen? Obendrein hört Feuerbach, Makart soll Akademieprofessor werden (er

ging zunächst nach Ägypten und wurde es doch erst 1879, als alle Schritte um Feuerbach verlorene Liebesmühe geblieben waren); dann, sagt Feuerbach, ist es für ihn aus, kann er nur wieder seine Entlassung nehmen, denn mit Makarts Berufung werden seine Bemühungen einfach aufgehoben.

Dazu kommen sehr empfindliche Stellungnahmen gegen seine Person. Die einheimischen Künstler erwidern seine Besuche nicht. Den Grund für dies und ähnliches sucht der Feuerbach befreundete Johs. Brahms in bester Absicht anzudeuten, durch den ungefähr so formulierten Rat: sein künstlerisches Auftreten vorsichtiger zu steigern. Es war nur auch von Brahms zu sanguinisch, daß Feuerbach das Wort wegen der Wahrheit und Freundschaft, die er darin empfinden müsse, vertragen könne. So hat nun auch dieses schöne Verhältnis seinen Riß weg, wenn Feuerbach sich auch alle Mühe gibt, Brahms „keine Sekunde böse zu sein"; das mit viel Freude begonnene Bildnis des herzlich geschätzten Musikers bleibt auf die Seite gestellt, er kann's nicht mehr.

Abb. 96. Skizze für einen Eros als Deckengemälde der Wiener Akademie. Wien, Moderne Galerie. (Zu Seite 142.)

Sowohl bei der Kritik der Gemälde Feuerbachs durch die Künstler wie bei deren persönlicher Stellungnahme gegen ihn wirkte nun auch ein cui bono? mit, obwohl wir daraus gewiß nicht alles auslegen werden. Es schwebten die großen Monumentalaufträge für die staatlichen Neubauten, die sich infolge der Niederlegung der alten inneren Befestigungen in Projekten drängten; zeitlich in erster Linie für die Deckengemälde der nahe dem jetzigen Opernring aus dem Boden steigenden Akademie, welche Hansen erbaute. Man darf sagen, daß die amtlichen Instanzen alles getan haben, Feuerbach nicht nur zu beteiligen, sondern kräftig vorzurücken, immer voran das Ministerium, wo Eitelberger getreulich die Sache seiner Kunst vertrat.

Man würde ihm nacheinander Akademie, Universität und Parlament zur Ausmalung übertragen, desgleichen wohl auch das künftige Museum (welches schließlich Munkacsy und Makart zugefallen ist). Wenigstens entnahm sich diesen Umfang Feuerbach selber, dessen Temperament, mit seiner Unfähigkeit zu kritischer Vorsicht oder auch nur zu Gewinnung objektiver Klarheit, ja stets zwischen den weitesten Außenpunkten der Bejahungen und der Verneinungen hin und her schnellt. Auch Hansen müssen wir in den andauernden Weiterungen, die wegen der Decke in der Aula der Akademie entstanden, bei Feuerbachs aus den Briefen ersichtlicher Aufgeregtheit persönliche Noblesse zugestehen. Es sei auch erwähnt, daß der berühmte Gotiker Friedrich Schmidt als Rektor der Akademie den Professor Feuerbach zu sich bat und denselben Versuch wie Brahms machte; „gutgemeinte Reden gehalten von Schlangenklugheit, Feinden, gutes Herz verwahren usw.", wie Feuerbach der Mutter doch ohne Zusätze berichtet.

Die Idee zu dem „Gefesselten Prometheus" tritt um diese Zeit in ihm auf, all die alten und nicht endenwollenden Erlebnisse sollen zum monumentalen Bilde werden. Von da aus hat er es dann doch wieder ins Unpersönliche befreit. Aber das Hauptbild der auszumalenden Decke in der Akademie wird das Größte solchen Empfindungskreises, der „Titanensturz" sein. Hansen hatte an den Olymp gedacht, er ließ den Gedanken fallen, der Feuerbach sichtlich alle Freude verdarb. Es liegt wirklich nur an diesem, wenn er damit nun nicht freie Hand behielt, sondern in gewissem Trotz, Ungeschick oder Nachgeben, man sieht nicht bis aufs letzte, selber wieder Hansens Plan Vorschub tat. Für das österreichische Parlament plante der unbefangene Feuerbach das weise Urteil Salomos und die Austreibung der Krämer und Wechsler aus dem Tempel durch Christus, für die Universität dachte er an das „Gastmahl" und einen „Aufbruch der Götter zur Schlacht".

Hansen wollte die Decke in 31 Bilderfelder einteilen, einen rechten Wartesaal erster Klasse, wie Feuerbach sagt. Demgemäß machte dieser nun einen übersichtlichen Entwurf zum Olymp, mit 31 hineingemalten sauberen kleinen Aquarellen, der zum Hauptstück die Geburt der Athene hat. Von Hansens Hand liest man, datiert vom 17. Oktober 1874, die auf das Blatt geschriebene Bestätigung der Einsichtnahme und „wärmste Empfehlung" zur Ausführung. Aber das Ministerium, dessen Zuständigkeit unser ungeschickter Feuerbach von sich aus nie begriffen hätte, entschied dann zum Glück für seinen Plan, als er ihn dort besprechen konnte. So enthält die fertige große Decke, anstatt eines Sammelsuriums von Bildern, nur die neun großen Flächen. Von ihnen nimmt der „Titanensturz" den Hauptraum ein; an jeder Schmalseite kommen vier weitere Gemälde hinzu, an der einen „Prometheus", „Gaea", „Uranos" und „Aphrodite" von Feuerbachs Hand, während an der anderen Seite die vier im Gedanken entsprechenden Gegenkompositionen, nachmals von Tenschert und Griepenkerl ausgeführt, so sehr weit zurückbleiben, daß die Decke künstlerisch nur Mitte und eine Seite hat. Entwürfe, die Feuerbach selber für den vom Eingang vorderen Teil der Aula erdacht hat, liegen in Handzeichnungen vor, welche wir in den Abbildungen 96 und 97 mit gütiger Genehmigung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht veröffentlichen.

Es würde nur dann lohnen, auf die Details seines Weggangs von Wien noch näher einzugehen, wenn wir uns anderes sagen dürften, als daß der Anlaß in den suchenden Überreizungen wurzelt, zu denen sich Feuerbachs alter, durch die Souveränität seiner römischen Einsamkeit und die gewohnte geistige Isolierung hemmungslos ausgewachsener Subjektivismus immer bereiter gesteigert hatte. Man begriff ihn in Wien allerdings nicht, auch Eitelberger verstand (nach Feuerbach) nichts von Kunst. Aber was er in der Hinsicht von den Wienern sagt, paßt auf andere Orte ebensogut oder noch mehr; als die „Amazonenschlacht" und das zweite „Gastmahl" von Wien aus in einem Berliner Kunstsalon aus-

gestellt wurden, wußte man dort erst recht nichts damit anzufangen. — Bei einem römischen Aufenthalt um Ostern 1875 empfindet Feuerbach aufs stärkste, wie viel weniger wohl ihm in Wien sei. Er hat in Rom immer noch das Atelier, das die Lucia hütet. Dort ist er bei allem seelischen Alleinsein doch eben festgewurzelt, hat dort noch am ehesten ein Freiheits-, wenn nicht Heimatsgefühl; Briefe dieser Tage sprechen über dortiges stilles Glück. Und es ist auch noch anderes, wesentliches dabei. Nach der Rückkehr aus Rom hat er ernstliche Sorge, ob er „den Zug" (den großen künstlerischen) nicht verlieren möchte, spricht schon damals davon, daß das Beste wäre, die Professur an den Nagel zu hängen. „Das Schlimmste hier (in Wien) ist, daß man sich in keiner reinen Stimmung erhalten kann, und was sie dafür geben, ist die Größe des Opfers nicht wert." Er paßt auch einmal in kein Amt. Was damit unausbleiblich von geschäftlichen Zeitversäumnissen, hierarchischen Formen usw. verbunden ist, hat ihn zuerst mit dem Reiz der Neuheit amüsiert. Bald aber beginnt es wieder seine Selbstachtung zu verletzen, die nur den Rang des Menschlichen anerkennt und der es so schwer wird, zu verstehen, daß die staatliche Systematik nicht darauf eingerichtet ist, einen hochgeschätzten Künstler im Vertrauen auf dessen besten und richtigen Willen schlechthin als freien Herrn von sich aus handeln zu lassen. Nur ein Dasein wie Goethes in Weimar wäre — vielleicht — für ihn dauernd möglich gewesen. Er mag nicht gut etwas Äußerliches über seinen geistigen Lebenshöhen erblicken

Abb. 97. Skizze für einen Okeanos als Deckengemälde der Wiener Akademie. Wien, Moderne Galerie. (Zu Seite 142.)

müssen, wenigstens keine juristischen Amtsgrößen. Ein Wort von 1879, in betreff der Wiener Deckenbilder, birgt ein als symptomatisch aufzufassendes Schlaglicht, wenn wir es mit den früheren Immediatbemühungen bei dem Karlsruher Großherzog zusammenhalten. Das unmutig hingeworfene Wort: „Der Kaiser weiß nichts, sonst wäre alles anders." — Die ganze Wirklichkeit dieser Sachlagen scheint er doch selber zuzugeben. Im Vermächtnis, das er inmitten des Entschlusses, von Wien zu scheiden, niedergeschrieben hat, steht, wie begreiflich schwer gerade er sich in dem dortigen Organismus habe zurechtfinden müssen, der an die jahrzehntelange Freiheit und Willkür Gewöhnte, „fremd, unerfahren, mit einem ungeduldigen, leicht verletzlichen Naturell begabt! Ich hatte viel zu lernen und viel zu vergessen, war des guten Rates bedürftig und leider ohne Neigung, denselben einzuholen oder zu befolgen." (Allerdings Sätze, die sehr deutlich an die Ausdrucksweise der Mutter erinnern.) Er wußte ja auch nie genau, wo er bereits auf die „Phalanx" der Gegnerschaften stieß, und argwöhnte desto leichter. — Wesentlich war: fest übertragen war ihm, nach den bereitgestellten Mitteln, vorderhand nur das Mittelbild der Decke, der „Titanensturz". Er glaubte als selbstverständlich betrachten zu können, daß er auch die übrigen acht Bilder malen werde, und ging einstweilen, nach Hansens mitbestimmendem Rat, an vier der kleineren, da ihm für die Titanen noch das genügend große Atelier fehlte. Daraufhin verstörte es ihn dann im hohen Grade, gelegentlich auf den Hinweis zu stoßen, daß die Entscheidung über die acht kleineren Bilder noch ausstehe. Ein weiterer Vorgang, welcher alle wachsenden Erregungen schließlich an sich sog, war die Auflage der Steuerbehörde, die einschließlich einer Nachforderung für das Jahr 1875 an 2000 Gulden betrug, mehr als die Hälfte seiner Besoldung. Wenn man sich näher in Feuerbachs ebenso noblen wie optimistischen Umgang mit Finanzverhältnissen hineingelesen hat, so darf man vielleicht, ohne arges Unrecht zu wagen, vermuten, daß er irgendwie verstanden haben werde, selber zu dem ungeheuerlichen Mißverständnis der Behörde über die Einkünfte dieses berühmten Künstlers zu helfen; wir denken da leicht an die fertig gewordenen großen römischen Bilder und an die Aufträge für die Staatsgebäude, deren er in Bausch und Bogen so sicher gewesen war. —

Bei dem Begräbnis Führichs, der am 13. März 1876 gestorben war, erkältete sich Feuerbach, fühlte sich sehr elend und konnte knapp noch, wie er zur Osterferienzeit gewohnt war, nach Heidelberg fahren. Dort kam er schwer krank an und hatte eine das Leben bedrohende Lungenentzündung nebst Gelenkrheumatismus durchzumachen. In der Genesung schrieb er das „Vermächtnis", als selbstbiographisch zusammenfassenden Begleittext seines Entschlusses, von Wien fortzugehen, den er im Juni dem Minister v. Stremayr mitteilte. Er begründete ihn durch seine Gesundheit, welche durch die dauernden Aufregungen habe leiden müssen, so daß diese mit zu seiner schweren Erkrankung hätten führen können. Und er gibt als Einzelpunkte an: die Steuerangelegenheit nebst den damit verbundenen, doch wohl als formularmäßig anzusehenden Exekutionsbedrohungen, die Zurücksetzung eines seiner Schüler in Stipendienangelegenheiten, und die Reduktion des Deckenauftrages auf das Mittelbild (wobei er keinen Gebrauch von Hansens Rat, vorweg die kleineren Bilder zu malen, als Deckung für sich macht). Wir ersehen nun aus den Dokumenten, wie sowohl der Minister als auch seine Beamten sich die redlichste Mühe geben, zu beschwichtigen und versöhnen, auch klüglich jeden Versuch vermeiden, die Dinge, woran er Anstoß nimmt, nur zu verteidigen oder zu begründen; der Minister sichert persönlich die Vervollständigung des Auftrages für die Decke, die gewiß nur als Ganzes behandelt werden dürfe, zu. Es waren da eben finanzielle und verfassungsmäßige Rücksichten zu nehmen, Rücksichten im Tempo, die wiederum auf Feuerbach kaum viel Eindruck machen, wenn überhaupt Glauben finden konnten. Das Abschiedsgesuch wurde in ehrender Weise vorläufig abschlägig beschieden und ein Urlaub bis über den nächsten

Winter erteilt. Daß nun Feuerbach keinen Rückzug antrat, froh, daß er etwas ausgerichtet habe, kann uns doch von ihm nur selbstverständlich sein. Er beharrte auf dem Abschied, trotzdem auch der Bildhauer Zumbusch ihn sofort sehr dringlich gebeten hatte, Wien nicht zu verlassen, das seine Verständnis des Herausgebers der wichtigen „Zeitschrift für bildende Kunst", Karl v. Lützow in Wien, ihm sicher war und Eitelberger alle erdenklichen Schritte, namentlich auch bei der Mutter, getan hatte und fortfuhr, ihn möglichst glimpflicher zu stimmen. Es handelt sich eben um psychisches Können und Nichtkönnen, wovon die Erörterung alles einzelnen nur Symptom ist. So wiederholte er im Anfang 1877 das Gesuch, das nun in abermals anerkennender Weise für seine Tätigkeit, unter Fortzahlung des Gehaltes bis zum September, angenommen wurde. Ihn verband nun mit Wien noch die Arbeit für die Decke, die sich auch jetzt nach strikter amtlicher Sachlage auf das Mittelbild beschränkte, doch so, daß Feuerbach erhebliche vertrauliche Garantien für die Nebenbilder zu besitzen annehmen konnte.

Abb. 98. Studie für eine Mänade. Wien, Akademie.

Durch Professor Hausrath erfahren wir die Gründe, welche ihn im Sommer 1876 auch veranlaßt hatten, die Mutter zum Wegzug von Heidelberg zu bestimmen, „wo sie in hundert Armen lag und eine sie befriedigende gemeinnützige Tätigkeit gefunden hatte". Er fühlte sich und sie verletzt oder herausgefordert durch den badischen Hof, der sich mit seinem guten Recht der wieder einmal umgehenden Kaspar-Hauser-Mythen durch offiziöse Kundgebungen erwehrte und dabei gegen den Großvater Feuerbach, den gewichtigsten Anwalt der Legende, Stellung zu nehmen hatte. Vorgänge, woraus der persönlich von Großherzog Friedrich wahrhaft wohlmeinend und gütig behandelte Künstler derartige Konsequenzen nur bei schon ins Krankhafte neigender Empfindlichkeit ziehen konnte.

Diese Kaspar-Hauser-Beschwerden erscheinen auch dann nicht als ein bloßer Vorwand, wenn wir noch etwas Sonstiges anmerken dürfen. Es ist unerträglich, wenn sich jemand aus Gründen der Selbstachtung und individuellen freiheitlichen Veranlagung mit opfermutigem Verzicht aus einer „angesehenen Stellung" gelöst hat und daraus hernach alle Welt, schonend oder allzu teilnahmsvoll, ein dem Betreffenden passiertes Unglück macht. Wir können also direkt aus der Kenntnis seines Wesens vermuten, Feuerbach — der nicht erst damals immer voraussetzt, daß Hinz und Kunz sich über ihn den Kopf zerbrechen — habe nach dem Weggang von Wien auch aus Gründen der Genierlichkeit sowohl Heidelberg wie sein vertrautes Rom aufgegeben. Und wir haben obendrein den bestätigenden Beleg einer Briefstelle an Lucia, vom November 1876, die sein Verbleiben in Venedig begründet: „Wenn ich in Rom wäre, so würde ich von allen Leuten gefragt und jedem Schritt würde nachgespäht werden. Hier kennt mich niemand und werde ich in Ruhe gelassen" usw.

In Venedig, erfahren wir, machte er sich davon, sobald er irgend in seiner Nähe Wiener Dialektklänge vernahm, und das änderte sich bis zu seinem Tode nicht. Psychologisch folgerichtig gelangte er allmählich zu der Autosuggestion, daß man ihn aus Wien vertrieben habe, und daraus dann wieder zu einem Exilgefühl, ja vielleicht zu Andeutungen nach dort (1879), daß er unter gegebenen Umständen wieder nach Wien übersiedeln würde, nämlich falls wir Eitelbergers Rückäußerung hierüber nicht lediglich auf die rastlose Sorglichkeit der Mutter zurückzuführen haben.

Unmittelbar nach der Krankheit vom Frühling 1876 war er öfters — denn in derlei abendlichen Instinkten bleibt er doch immer der Süddeutsche — in das „Museum" gekommen, das Gesellschaftshaus der Heidelberger, wo es einen jenerzeit florierenden Stammtisch von Professoren und „besseren" Bürgern gab. Still saß er dabei, geradezu dankbar, wenn ein Rücksichtsvoller ihm ins Gespräch half — man kennt ja dies Gefühl, den Einfältigen zu spielen, da wo man über das Eigene mit den Leuten doch nicht reden kann. Wurde er so angeredet, dann flog auch das alte „liebe, freundliche Lächeln" über sein Gesicht. Er war ersichtlich nervös und die Zigarette, obwohl der Hals ihm trocken wie ein Scherben war, war ihm zum Wohlbefinden des Moments unentbehrlich.

Derartige kleine bezeichnende Züge können wir uns erschließen über den Mann, der nun mit 47 Jahren wieder ins Unbestimmte hinausgehen wollte, nur daß die Dimensionen seiner Aktiva und Passiva abermals größer geworden waren. Bekannt und berühmt genug in der Kunstwelt und ihren Kreisen war er jetzt, trotz allem und gerade so. Seine Preisforderungen waren schon vorher gewiß nicht niedrige gewesen und seinerzeit hatte selbst Schack sie ihm nicht so schlecht, wie anderen, machen können. Der verbleibende Wiener Auftrag wurde sehr anständig honoriert, wennschon die Summe, als sie ihm zuerst exakt mitgeteilt wurde, nicht mit dem gleichzeitigen Stimmungs-Superlativ zusammenfallen konnte und ihn nach seiner Meinung wieder „blamierte". Indessen Bilder verkauft waren und wurden nur im grellen Mißverhältnis zu seiner Produktion und deren Bedeutung. Recht bedrückend liest sich, im November 1876, aus den Tagen, da er nun halb unschlüssig in Venedig sitzt, die Übersendung von 100 Lire an Lucia, mit der Bitte um Geduld wegen des übrigen. Er wollte vorher, im Oktober 1876, also zunächst nach der Wiener Beurlaubung, nach Rom, kam aber nur bis Bologna, wo er in diesen späteren Lebensjahren der Cäcilie Raffaels eine Art feierlichen und jedesmal tief ergriffenen Kultus widmete; von da kehrte er um und blieb dann tatsächlich dauernd in Venedig. Im September 1877 kam er zwar wirklich nach Rom. Mit einem gewissen Entschluß, um zum mindesten der Stadt nicht anscheinend aus dem Wege zu gehen, sie nicht, wie er der Mutter schreibt, wie ein Dieb in der Nacht verloren zu haben. Das bisherige Atelier gab er auf und hinterließ Lucia den Auftrag, ein großes für das Titanengemälde zu mieten.

Abb. 99. Henriette Feuerbach geb. Heydenreich, die Stiefmutter des Künstlers. Gemälde von 1877.

Schließlich aber richtete er sich in Venedig, wohin er vorläufig zurückkehrte, zwei gesonderte Ateliers ein; bisher hatte er, seit dem Herbst 1876, drei saalartige Zimmer im Palazzo Rezzonico am Canal grande für seine Arbeiten gemietet gehabt. Die letzten beiden Ateliers befanden sich, das große für die Titanen im Palazzo Brusa (Dolfin) und das brieflich öfter erwähnte kleinere Atelier in einem stillen Garten in der Nähe von San Giovanni Evangelista. Er wohnte ständig im Gasthof zur Luna, an die neuen Prokuratzien westlich anstoßend, gleich nahe zum Markusplatz wie zur Ausmündung des Canal grande, mit dem Blick vom Zimmer auf den Giardino reale und seitlich auf die Lagune hinaus. Von Rom, der wichtigsten Stätte seines Lebens, hatte er, ohne es zu ahnen, am 28. September 1877 für immer Abschied genommen.

Menschlich bedauernswert einsam lebte er diese venezianische Zeit, seine allereinsamste wohl. Die Abende und ihre Stimmung brachte er in der Weise herum, daß er bald in dieser, bald in jener Wirtschaft saß, nicht gerne oft in derselben: wir spüren wieder das Genieren nach außen in diesem fein-empfindlichsten Menschen, daß ihm nur nicht jemand den Zwang solchen (allerdings gewohnten) Ausgehens anmerken und nachverstehen soll. Zuweilen saß er mit den jungen Malern und engen Freunden Karl Schuch und Karl Hagemeister — der es mir erzählt hat — am Tisch. Es hatte sich von selbst einmal so gegeben und wiederholte sich dann. Man kannte sich „weiter eigentlich nicht", die beiden hüteten sich wohl, als Maler mit ihm zu reden, drangen ihm auch nicht als Künstler nach, und so setzte er sich zu ihrer großen Freude gerne zu ihnen, suchte sie ein wenig und freute sich der verständigen Leute, mit denen es so gut sich unterhielt. Hier war er liebenswürdig, gut, vertrauensvoll, ohne Rückhalt mitteilsam, bis auf den

Punkt der unsäglichen Gereiztheit gegen alles, was Künstler oder gar erst Wiener hieß. Er war in seiner ganzen Erscheinung und in allen Bewegungen durchaus noch jugendlich, das braune volle Haar ohne weiße Fäden; jemand frug einmal die beiden Freunde, wer eigentlich der junge Mann sei, mit dem sie öfter säßen.

An seine wandernden letzten großen Gemälde hatten sich die gewohnten Enttäuschungen geknüpft. Auf die große Münchener Ausstellung von 1876 hatte er das (zweite) „Gastmahl" und die „Amazonenschlacht" gesandt, die man vernichtend hoch ins Vestibül hing. Außerdem befanden sich ohne sein Zutun auf der Ausstellung die nach Stuttgart verkaufte zweite „Iphigenie" und, von einigen Komiteemitgliedern herbeigeschafft, der „Aretino", sowie aus Münchener Privatbesitz ein Studienkopf aus dem Anfang der sechziger Jahre. Er erhielt die große goldene Medaille, aber — für diesen weit zurückliegenden Studienkopf. (Jedenfalls Nanna, zumal verschiedene Studienköpfe nach ihr in Münchener Privatbesitz aufgeführt werden; aber formell konnte ich es nicht belegen.) Begreiflich genug vermochte Feuerbach sowohl hierin, wie in der Aufhängung der großen Bilder nur wieder absichtliche Kränkungen zu erblicken.

Für das „Gastmahl" interessierte sich weiterhin die Berliner Nationalgalerie. Es war von 30 000 Mark, als vielleicht durchsetzbarem Ankaufpreise, die Rede. Feuerbach hatte 40—45 000 Mark gemeint, die Angelegenheit schleppte sich dann hin, endlich bot, um dies sogleich zu erledigen, im Jahre 1879 die Verwaltung 20 000 Mark, und Frau Feuerbach, gequält durch inzwischen aufgenommene Darlehen, wagte es schweren Herzens, abzuschließen. Das fait accompli nahm der Künstler dann unverhofft ruhig von ihr hin. Schließlich doch nach seinem Temperament; auch in der materiellen Beziehung fallen seine Sanguinismen und Entrüstungen hauptsächlich mit der ersten Eröffnung einer befreienden und dann leicht überschätzten Aussicht zusammen.

Durch die Übersiedlung der Mutter nach Nürnberg — wo sie ihren Verwandten nahe war und eine Villa in der anmutigen, den Wällen westlich vorgelegenen Rosenau bewohnte — rückten nun die Verhältnisse des Künstlers auch in das bayrische Milieu. Die Nürnberger Handelskammer bestellte 1877 ein großes Bild für ihren Sitzungssaal im Justizpalast: Kaiser Ludwig der Bayer erteilt den Nürnberger Kaufherren Privilegien. Also ein Historienbild sehr landläufigen Stils. Aber Auftrag und Vorschuß mußten willkommen sein; auch ist es nun, als wenn sich die Verstimmbarkeit des Künstlers erschöpfend auf die älteren Faktoren festgelegt habe, er hat für Nürnberg auch weiterhin nur überraschend gutartige Worte. Innerlich in ganze Aktion gesetzt und länger beschäftigt, wie seine liebsten oder wichtigsten Bilder, hat ihn dieses halbdekorative große Stück natürlich nicht. Es rangiert bei größerem Maßstab mit anderen, die ihn als Thema kalt ließen, entsteht wie sie kurzerhand, wird aber bei alledem wieder gut und mit Sorgfalt ausgeführt. So wird es zum neuen Dokument seit der „Laura in der Kirche", wie Themata, die von vornherein seine Teilnahme nicht ge-

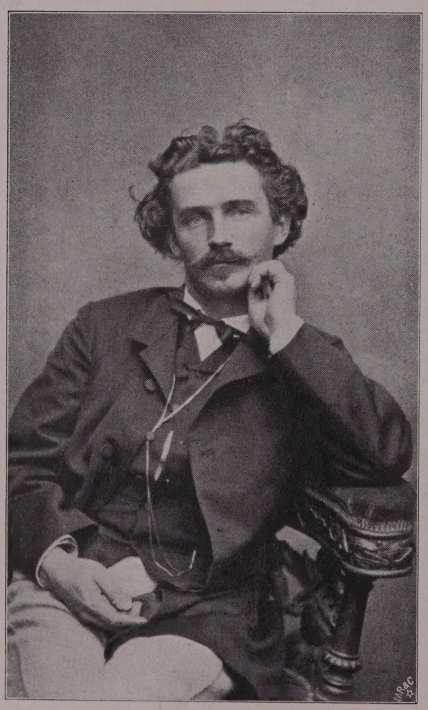


Abb. 100. A. Feuerbach. Photographie.

winnen können, ihn auch nicht zu seiner eigensten Art kommen lassen; dagegen bei der Ausführung erfreut er sich dann wieder seines Könnens und gibt in diesem Stadium durch seine Hingabe an die Arbeit davon Zeugnis. Oberflächlich betrachtet könnte auch dieses Gemälde als von einem andern komponiert erscheinen; es ist — äußerlich — die Art der beliebten historischen Festzüge jener Jahrzehnte darin. Aber danach entdeckt man das Feuerbachsche alles doch gar wohl. Schon insofern in der Komposition, als sie nur Inhalt, nicht Füllsel hat, und bis in alles Einzelne, voran die edle Art der Frauen. Wie von einem nachwirkenden Schein des köstlichen Heidelberger Nadler-Humors — „die Bäuch, die Bäuch!“ — ist der Bäckermeister da hineingesetzt, weil nämlich die Nürnberger Bäcker den Kaiser Ludwig im heißen Schlachtgewühl herausgehauen hatten und davon gewisse Ehrenrechte besaßen. Etwas Rührendes, Kindliches hat das Spruchband mit der Aufschrift: „Handel und Glück“, obendrein in historisch höchst unpräziser Spätfraktur.

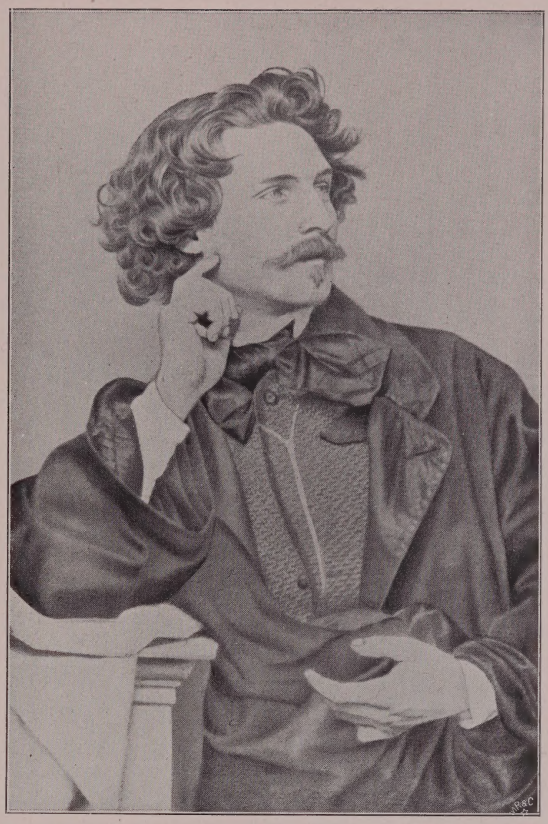


Abb. 101. A. Feuerbach. Photographie von Jul. Allgeyer.

Das Bild erhielt dann aus dem Jahre 1878 noch einen Bruder, jedoch in beträchtlich kleinerem, mehr entwurfmäßigem und friesartig gestrecktem Langformat: „Kaiser Maximilians Einzug in Nürnberg“. Frau Feuerbach hat es später dem Germanischen Museum geschenkt. Ferner liegen von 1878 allein drei der Selbstbildnisse vor. Wiederum steht das in offenbarem Zusammenhang mit dem Zurücktreten sonst interessierenden Modellmaterials; für die — noch näher zu besprechenden — Wiener Deckengemälde besaß er aus Rom und Wien eine ausgiebige Fülle nun zu verwendender Studien. Auch drehen sich seine Gedanken begreiflich dringlich um ihn selbst. Er spricht davon, nach England zu gehen und Porträtmaler der weiblichen Aristokratie zu werden, was ihn in kurzer Zeit finanziell frei machen werde. Der Heiratsgedanke taucht im Briefwechsel mit der Mutter mehr als einmal wieder auf. Nur bei beträchtlichem Reichtum ist jetzt derlei überhaupt denkbar, damit aber treten dann nähere Vorstellungen über Persönlichkeit und Lebensführung hinzu, die die Idee schon wieder abtun. Es ist nun einmal so, daß er der aristokratische Zigeuner bleiben wird, der durch entsprechende Verwertung seiner Kunst auch noch ein reicher und unabhängiger werden könnte.

Zeichen persönlichen Interesses gab der bayrische Landesherr, König Ludwig II. Feuerbach erhielt auf das Nürnberger Bild hin einen Orden, der ihn als persönliche Genugtuung richtig freute; der in den umgebenden Dingen so kindlich Unschuldige und Einseitige war dann freilich nicht wenig betreten, als er in den Blättern auf die Liste von siebzig Zeitgenossen stieß, über die der

Orden am gleichen Tage herniedergegangen war. Eben damals, 1878, im Jahre der Attentate auf Kaiser Wilhelm I., erfolgte in München die Verurteilung eines allbekannten Angehörigen der Zentrumspartei zu Gefängnis wegen Majestätsbeleidigung, wobei Piloty die Rolle des amtlichen Hinterbringers an das Ministerium gespielt hatte. Das gab viel Gerede und Bewegung gegen ihn, man glaubte, er werde von dem Direktorium der Akademie zurücktreten. Es kam — somit als dritte Auflage dieser Münchener Eventualität — eine amtliche vertrauliche Anfrage an Feuerbach, in den gleichen Tagen, da er den Orden erhielt. Sie wollte ihm nicht recht „in den Kopf", er sah alle die Wiener Vorgänge wieder lebendig werden, dachte an jene Ausstellung von 1876. Deshalb spricht er davon, höchstens dann annehmen zu können, wenn einstimmig alle Professoren sich für seine Berufung erklären würden. Die Sache endete im Sande, da Piloty den Sturm überstand. Doch verblieb von alledem ein für Frau Feuerbach unschwer wieder aufzunehmendes Verhältnis zu dem lebendigen, wenn auch nicht eigentlich künstlerisch-intimen Interesse des Königs für den ihm als ungewöhnlich und heroisch imponierenden Künstler. Auf diese Weise ist, durch Entschluß des Königs, die herrliche Medea angekauft und der Neuen Pinakothek überwiesen worden. Wohltuend mußten in den Schreiben darüber schon die Worte des aufrichtig für Feuerbach gesinnten kgl. Geheimsekretärs v. Bürkel berühren: es würde ihm fürs Leben eine freudige Erinnerung und die verdienstvollste Handlung seiner Hofkarriere sein, wenn es ihm gelänge, diesen Ankauf vermittelt zu sehen. Persönlich von sich aus befahl der König, der in der Neuen freien Presse über den „Titanensturz" gelesen hatte, diejenigen Schritte, welche dessen Ausstellung in München nicht ohne bewältigte Wiener Schwierigkeiten herbeiführten. — Nach Feuerbachs Tode bot die Mutter die „Amazonenschlacht" und das „Parisurteil" durch das Kabinett für die Neue Pinakothek an. Der König sah die Bilder, sie gefielen ihm, auch war der Preis, weil es sich um den ehrenvollen Verbleib in der Pinakothek handelte, weit niedriger gestellt, als der Künstler selber angesetzt hätte — 20000 Mark —; da liefen leider am selben Tage so riesige Rechnungen für den Schloßbau auf der Herreninsel im Chiemsee ein, daß der König in den Vortrag darüber das unmutige Wort hineinwarf: Habt ihr kein Geld für mich, so hab ich auch keins für euren Feuerbach. So wäre bei einem Haar die mit am meisten besuchte moderne Kunststätte in Deutschland in den Besitz dieser beiden großen Gemälde gelangt.

Feuerbachs ganze Liebe in dieser Zeit gehört dem „Konzert" von 1878 (Abb. 105). Es ist in gewisser Beziehung, obwohl nicht sein letztes Werk, so doch sein Abschiedswort. Die Berliner Nationalgalerie besitzt es durch Schenkung der Mutter, wie ja so viele wichtigste von seinen Bildern in die öffentlichen Sammlungen nur durch Schenkungen von ihr oder von ursprünglichen privaten Käufern gelangt sind. Das „Parisurteil", von dem soeben die Rede war, hat die Hamburger Kunsthalle durch Schenkung von Herrn Otto Schöffer, und die städtische Kunstsammlung in Nürnberg die „Amazonenschlacht" durch die von Frau Feuerbach. Übrigens hat die letztere, was nicht übergangen werden darf, den Nachlaß des Künstlers nicht ohne weiteres geerbt, sondern ihn erst um beträchtliche pekuniäre Verpflichtungen von den agnatischen Verwandten erworben. — Das „Konzert" ist nicht bloß das letzte, sondern auch eines der schönsten Staffeleibilder des Künstlers, dem die Musik so vieles war. Am einfachsten Beispiel zeigt es wieder, wie Feuerbach die realen Ausgänge, in diesem Fall das öftere Anhören einer in einer kleinen venezianischen Wirtschaft konzertierenden Kapelle, erhebt zum edelsten typischen Ausdruck verinnerlichter Hingabe an eine reine Vorstellungswelt. Wie immer, wurzelt die harmonische Einzelheit — z. B. die absolut italienische Haltung der Frau mit der Mandoline — in solcher Tatsächlichkeit, und dies grundlegende Natürliche bleibt auch bei der Umdeutung in herrliche Gewänder und bei der Einordnung der Gruppe in eine historische venezianische Archi-

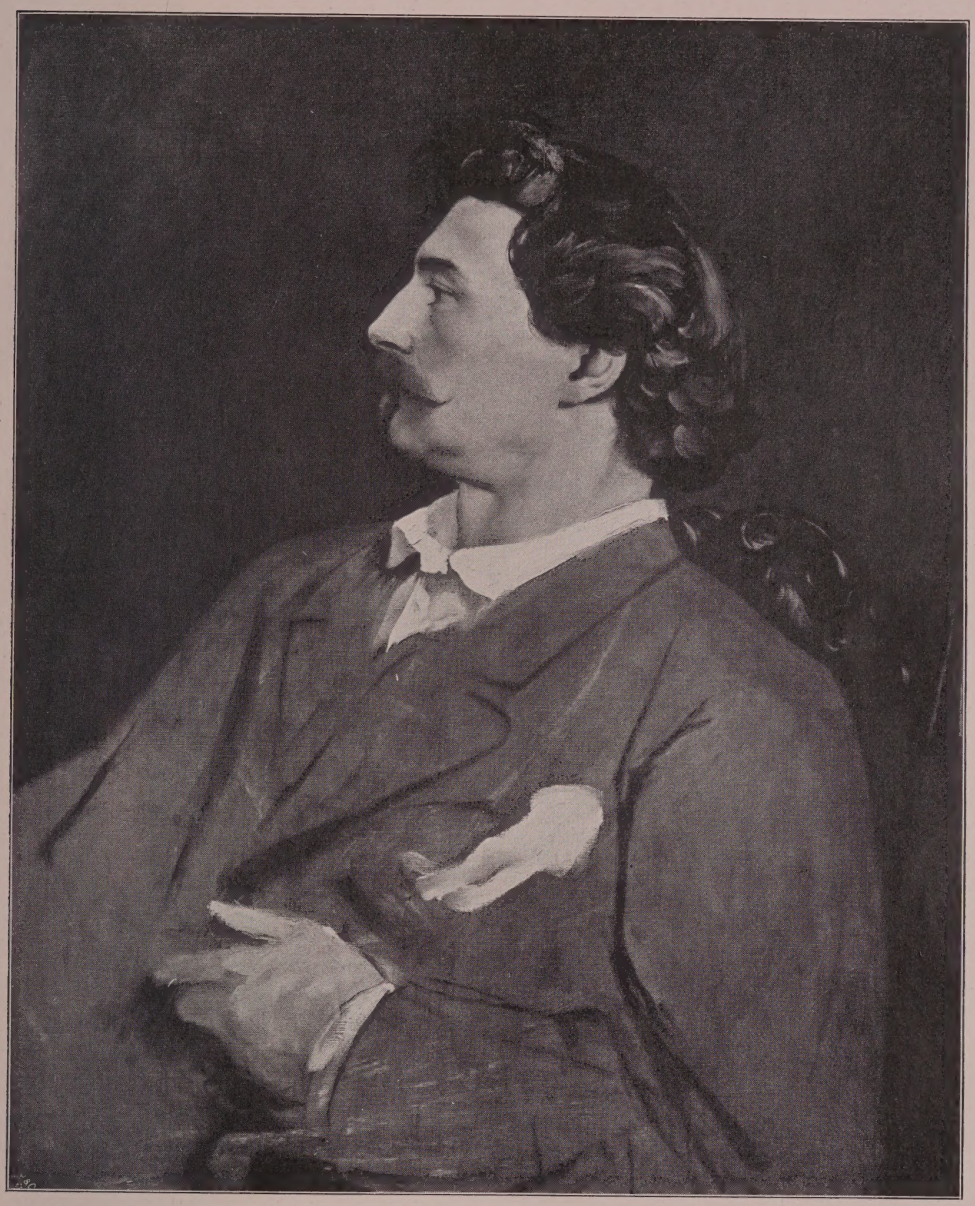


Abb. 102. Selbstbildnis. 1877. Karlsruher Galerie.
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München.

tektur unverkürzt. Modelle hat Feuerbach für das Bild überhaupt nicht benutzt. Ein jähes Ereignis fiel zu seiner betroffenen Teilnahme mitten in diese Fertigstellung: bei einem späten Abendausflug, den sie machte, wurde die ganze kleine Banda von einem Dampfer überfahren und ertrank. Und wie das letzte Testament des Künstlers von seinem eigenen intimen Innenleben steht auch hier wieder das Gemälde dieses Konzerts neben dem gleichzeitig zur Vollendung gelangenden Titanensturz: abermals ein im tiefen Sinne lyrisches Werk als eine gemußte Ergänzung neben der Arbeit an mächtiger dramatischer Gestaltung.

Bis an Feuerbachs Tod ist amtlich die Bestimmung über die acht Nebenbilder der Decke offen geblieben. Oder richtiger, der Minister hatte ihm aus finanziellen Gründen so gut wie endgültig ihretwegen abgeschrieben. Nur grobe Schwerhörigkeit hätte diesen, im übrigen durch eingehende Ausführlichkeit höflichen Brief anders auslegen können. Der Titanensturz (Abb. 94), in Venedig 1879 vollendet, wurde abgeliefert; für die vier kleineren Bilder, die er schon seit 1875 dastehen hatte (vergl. oben S. 144), war Feuerbach wieder einmal ohne Verwendung.

Eben jetzt, 1879, war Makart in Feuerbachs Wiener Stelle eingerückt und eroberte in diesem Jahre ganz Österreich durch seinen Entwurf des glänzenden Festzugs zur silbernen Hochzeit des Kaiserpaares. Gerade in diese Stimmungswogen in Wien kam der Titanensturz hinein. Um gänzlich zu mißfallen, zumal er noch nicht richtig an dem Platz, für den er bestimmt war, gesehen werden konnte, wo er erst 1892 angebracht worden ist. Unter dem Eindruck von Feuerbachs Hinscheiden und der Größe, in der der Davongegangene nunmehr unbestritten dastand, wurden die vier kleineren Deckengemälde, die die letzten Verstimmungsanlässe und Verlegenheiten des Lebenden gebildet hatten, dem Toten alsbald abgekauft und für die Akademie erworben. Die vier dann noch ausstehenden Gegenstücke zu malen, lehnte der vorhin genannte Hynais, der sich inzwischen in Paris weiter gebildet hatte, aus Bescheidenheit vor dem Zusammenauftreten mit seinem einstigen Lehrer ab. So übernahmen es andere, von denen Tenschert, ebenfalls ein früherer Schüler, die Entwürfe Feuerbachs für Eros und Okeanos genugsam verkleinlichte, während Griepenkerl seine Themata als eigene zu erfinden hatte. — Der von Feuerbach 1874 gemachte Öl-Entwurf zum Titanensturz befindet sich, durch das diesem Werke so lebendige Interesse des Königs Ludwig II., als dessen Schenkung in der Neuen Pinakothek (Abb. 82).

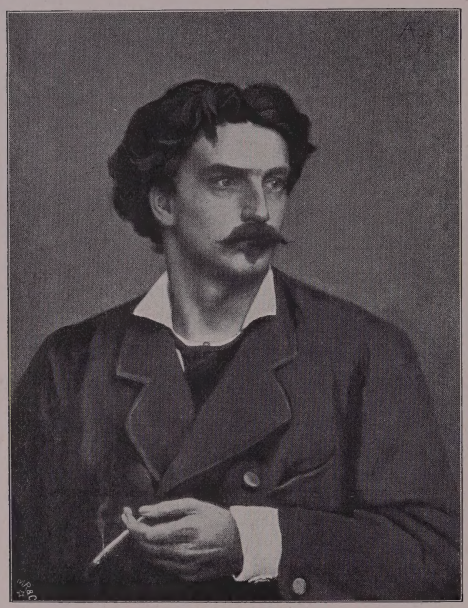


Abb. 103. Selbstbildnis. 1878.

Zu diesen fünf Wiener Gemälden Feuerbachs (Abb. 86, 88, 89, 91, 94) ist nun vor allen Dingen zu sagen, daß sie von Rechts wegen nur da gesehen werden sollten, wohin sie gedacht waren. Erstlich schon überhaupt als von unten zu sehende Decke, wodurch, man braucht es kaum zu sagen, die Figuren erst so stehen, wie sie sollen. Und zweitens in der Entfernung vom Auge, die sie durch die Höhe des mächtigen Raumes haben. Das photographische Objektiv dagegen, schärfer und addierender als die Netzhaut, zieht diese Werke allzu nahe in die Augen, sowie (im Hindurchgang durch die Platte und deren Belichtung) in ein übertragenes anderes Licht, als sie dort haben, wo vollends die vier Nebenbilder sich in einer Art Helldunkel der Beleuchtung befinden. Es beruht auf vorgenommenen Proben, wenn unsere Abbildung 94 den Titanensturz nicht in größerem Format gibt. An ihrem eigensten Orte wird namentlich die am meisten in den Schatten gerückte Gestalt der blonden Venus (Abb. 91), mit dem rostroten Gewand unter sich, dem kühlen Wasser, den Rosen, eine ganz andere als in der Photographie. Auch das Überreife dieser Verkörperung der ewigen Schönheit wird beträchtlich gemildert,

für das es überdies noch Erklärungen durch das Auftreten dieser Venus im Kreise der hier dargestellten Schöpfungsmythen, sowie andere, unbewußt-subjektive des echten starken Künstlers gibt. Was sonst als mattere Gleichgültigkeit der Künstlerkraft erscheinen könnte, findet dann wohlbedachte Motivierungen, das scheinbar leichter Begnügte wird Plastik und Größe, und wir brauchen uns nicht mehr um das Verständnis zu mühen, wie und warum der Künstler in der gleichen Zeit seine allermächtigsten Zeichnungen von wahrhaft rembrandtischer Energie (man betrachte namentlich Abb. 85) und andererseits Gemälde habe entstehen lassen können, die seiner größten nicht würdig seien. Jegliche Einzelheiten sollen darum nicht ebenso bewundert oder verteidigt werden. So schon die Gestaltung des Uranos nicht, wo uns wohl die Gründe der Komposition durch den Gesamtvergleich klar werden, aber das durch den Verstand Erkannte nicht hinreicht, daß auch das Gefühl durch dieses Schweben sich befriedigt. Die schönste von den drei Einzelfiguren bleibt die machtvolle Gaea, deren Gewand sich im Original auch eher mit dem Nackten versöhnt. Alle vier Nebenbilder sind um ein leises Maß gedämpfter im Ton gehalten als das Hauptbild, zugunsten seines vollkommenen Herrschens. So sind auch die Gewänder in dem Prometheusbilde gutenteils tieftönige, dunkelblau und dunkelviolett, von da aus schreitet die Farbe zu dem feuerbachisch vertrauten tiefblauen Meere der Ferne und dem des lichtgrünen Vorderstrandes nebst den übrigen kräftig lichteren Tönen hinüber. Daß Einzelheiten weniger eine künstlerische Notwendigkeit waren, als Rücksicht auf wohlbekannte Erfahrungen, sagt uns eine Briefstelle an die Mutter, er hebe die Nacktheit hier und da noch durch Zutaten auf. Diese Nachträglichkeiten sind, wie wir sehen, zum Teil nur erst angelegt, noch nicht fertig gemacht worden (Abb. 86).

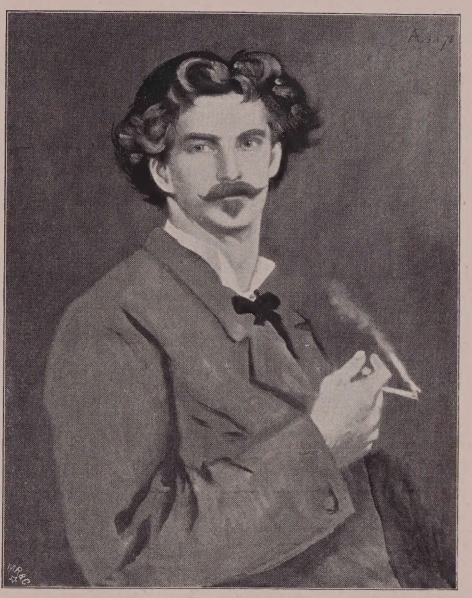


Abb. 104. Selbstbildnis. 1878.

Es ist ja nicht möglich, bei dem Titanensturz nicht an Rubens zu denken. Namentlich, wenn wir das Feuerbachsche Werk wieder in der Photographie vor uns hinhalten. Da kann allerdings nur die angeborene Künstlermacht eindrücklich werden, womit in diesem Rubensschen Jüngsten Gericht die Kette der Leiber ineinander gehängt ist und strudelnd zur Hölle fährt. Aber wir müssen von solchem Vergleichen zurücktreten. Erstlich aus der ganz verschiedenen spezifischen Verteilung des unmittelbaren Reichtums und des vergeistigenden Anteils in den beiden Meistern, und dann dem Gegenstande nach. Für Feuerbach handelte es sich um kein Bild, das aus den Altarwerken herkam, sondern um einen zu Häupten schwebenden Plafond, und es handelte sich um einen so gänzlich anderen Bildgedanken, wozu er die ersten Impulse erhoben und ins rein Objektive gewandelt hatte: den Sieg der Kultur über die ungestümen Naturgewalten. Die Durchführung dieses geschichtsphilosophischen Mythosgedankens ist dann jedoch eine durchaus und vor allen Dingen malerische, und zum mindesten in dieser Beziehung ist sie eine vollendete. Man wird auch finden müssen, daß die gebotene Änderung aus dem gestreckten Rechteck des frühen Entwurfs (Abb. 82) in das breite Oval des Bildes in einer sicheren Weise und, im Verhältnis zu den

Gefahren der leidigen Operation, glücklich vollzogen ist. Der koloristische Charakter des riesigen Gemäldes ist eine frische, fast scharfe, aber im großen Effekt rein wohltuende Helle, da es die Decke nicht zu beschweren scheinen und deshalb nicht die Feuerbach oft vorgeworfenen milderen oder matteren Töne seiner Staffeleibilder haben durfte; innerhalb dieser Helligkeit im Ganzen bildet das breit durch die Komposition flutende Licht einen mächtigen Winkel oder gewissermaßen einen uns packenden Schraubengang. Eine drohende Stimmung ist in der Luft mit den zerrissenen Wolken, doch anders als in der Medea: befreiender, jagender Sturm. Von dem Gotte und Lichtträger mit dem golddurchflimmerten rötlichen Gewande geht jener gewaltige Schein über das Bild aus, um breiter, flutender zu werden erst über den von gelben und weißen Gewandfarben umgebenen stürzenden Titanenleibern. Beruhigter leuchtet es dann um die mittlere weibliche Gruppe mit den brokatenen, dunkelvioletten, hellblauen und dazwischen stehenden Gewändern. Nicht so gut, wie in der Wirklichkeit des Gemäldes, können uns auch in der Reproduktion diese Farben etwa mit der vom Rücken her gesehenen Gestalt versöhnen, in der wir dann allzu breitflächig das im Frauenhemd gezeichnete Modell Abb. 93 erblicken. Inmitten einer kleinen Welt für sich von Rosen und Amoretten schließt endlich der schimmernde Venusleib rechts unten die Lichtkomposition ab, auch im Gedanken: durch das ein werdendes Zeitalter verkündende Friedenssymbol, welches die Göttin der Schönheit emporhebt.

Am 12. September 1879 war Feuerbachs fünfzigster Geburtstag. Es konnte, obwohl er ihn bei der Mutter beging, das zufriedene Jubiläum des guten Bürgers nicht sein für den alleinstehenden Mann, der sich an das mit Möglichkeiten noch vor ihm liegende Leben hielt. Aber er brachte ihm die Huldigung einer Anzahl von Münchener Künstlern, unter denen wieder der treue Allgeyer war. Und damit eine herzliche Genugtuung; wie immer eine Stimmung schon mit einem Entschluß verwechselnd, spricht er davon, nach München zu ziehen. Die Frage eines dauernden Domizils mit der Mutter zusammen, schon früher erörtert, wurde neuerdings wieder lebhafter beredet. Früher war u. a. an Audorf am Inn, wo er 1870 und später in der Sommerfrische sich wohl fühlte, gedacht worden, 1877 an den ihm um 10 000 Lire angetragenen Ankauf von Kloster, Park und Weinberg auf der reizvollen Insel im Lago d'Iseo bei Brescia. — Für den Winter 1879 auf 1880 hatte er ein gemäßigteres Arbeitsprogramm, wie er schreibt, aber doch mit reichen Planungen für die künftigen Jahre. Die Gedanken, mit denen er sich trug, waren höchster monumentaler Art, wieder mit der lieblicheren Begleitung durch ein Kinderparadies: ein Jüngstes Gericht, eine Sintflut und eine große Passion des Heilands.

Nach Venedig zurückgekehrt, fühlte er sich, wie auch sonst während dieses Jahres 1879, wenig wohl, sah auch gealtert aus. Hausrath berichtet, daß schon bei Gelegenheit der Krankheit von 1876 der Arzt Anzeichen von Verkalkung der Luftröhre wahrzunehmen glaubte. Seine Stimmung erscheint in den letzten Monaten als eine resigniert ruhige oder nach Ruhe begehrende, die ihre Leiden untergearbeitet hat und bei sich selber sich zufrieden geben kann. Nur daß ihn die besondere Gedankenberührung mit Wien von einer andauernden „lächerlichen Verfolgung" sprechen läßt, was wir speziell in solchen Wendungen nur mit zurückhaltendem Psychologisieren hören können. Am 16. Dezember erwähnt er, er habe geschwollene Beine gehabt, am 21.: er sei doch immer noch ein ganz gesunder Mensch, der nur vorsichtig zu sein brauche. Sonst sprechen diese seine letzten beiden Briefe gewohnterweise von der momentanen Lage seiner Arbeiten und drehen sich mit ihren Ausblicken, ihrer Zärtlichkeit um die Mutter. Sie soll sich nicht sorgen, „einstweilen steht wieder ein großes Kapital da in meinem Atelier". Ihre Sorge müßte dann wieder ihn aufregen, „denn ich kann nicht leugnen, daß ich im Gemüte recht angegriffen bin". Vom 30. Dezember datiert

Abb. 105. Konzert, auch als Quartett bezeichnet. 1878. Berliner Nationalgalerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 150.)

erhielt er seinerseits den letzten Brief der Mutter. Ein gutes, tröstliches und edles Sprechen vom alten und vom neuen Jahr, auch mit Erwähnungen seiner in Aussicht stehenden Rückkehr nach Nürnberg, „das ist mein Trost von einem halben Jahre zum andern, bis es endlich zu einer wirklichen Heimat kommt". Dieser Brief, den er am 1. Januar 1880 empfangen haben wird, blieb zur Beantwortung in seiner Schreibmappe liegen. Seit dem Neujahrstage hielt er sich im Zimmer, da er sich unwohl, erkältet fühlte. Am 4. Januar, meinte er tags zuvor, würde er wieder ausgehen können. An diesem 4. fand die Magd des Gasthauses ihn um neun Uhr noch schlafen, auch um zehn Uhr, mit veränderter Lage, um halb elf Uhr hörte man ihn husten, um Mittag fand der Sohn des Gasthofbesitzers ihn tot. Durch eine plötzliche Lähmung des Herzens, wie die Untersuchung des rasch geholten Arztes und weiterhin die Sektion ergab.

Die Mutter verfügte auf die jähe Depesche die Überführung nach Nürnberg. Vorher ging am 8. Januar eine Leichenfeier in der protestantischen Kirche, unter großer Beteiligung der venezianischen und dortigen fremden Künstler und anderer gebildeter Kreise, deren Wunsche damit durch den Bankier Feuerbachs in Venedig, Reitmeyer, entgegengekommen wurde, der alle diese traurigen Dinge ordnete. Mit seinen Kränzen trat der Sarg in der Abenddämmerung des Tages die Reise über den Brenner an und wurde am 12. Januar zu Nürnberg in die Erde gesenkt, auf dem Johanniskirchhof, wo auch die Dürer, Pirckheimer, Jamnitzer, Veit Stoß ruhen. Unter pietätvollen Veranstaltungen Nürnbergs und dem Zuströmen der Tausende, die hierdurch erfahren hatten, daß ein großer Künstler gestorben sei; im leuchtenden Sonnenschein derselben frühlingshaften Tage, von denen der letzte Brief der treuen Mutter ihm erzählt hatte.

Nun, da er tot war, begann das freiwillig steigernde Anteilnehmen an einer Tragik seines Lebens, die zwar nicht wenig in ihm selbst begründet war, und in der Berliner Veranstaltung einer Feuerbach-Ausstellung im Frühling 1880 hatte der Tote seinen ersten unverleideten und großen Erfolg. So nahm man auch das „Vermächtnis", als es zuerst 1882 erschien, überwiegend mit zustimmender Anklage in die Hand, anders wohl, als man es von dem Lebenden aufgenommen hätte, und las es in redlichem und trauerndem Bemühen, ihn und sein Lebenswerk zusammengehörig zu verstehen.

⊠ ⊠ ⊠

Wir haben die Zuweisung der Feuerbachschen Kunst an den Anfang dieser Monographie gestellt und danach viel von dem Menschen gesprochen. Es wäre auch dann unerläßlich gewesen, wenn man nicht so nur in diesen künstlerischen Entwicklungsgang tiefer eindringen würde. Er war einer von denen, die mit dem Leben, soweit es mit den Erfahrungen und Kunstgriffen der Klugen erfolgreich gesteuert werden will, nie zurechtkommen. Aber auch davon getrennt darf man sagen, er sei selber viel schuld gewesen, weil er einseitig und hastig urteilte, plante, handelte oder sich zurückzog, weil er nie für den Moment des praktischen Verständnisses und des zweckmäßigen Tuns die nüchterne Bedachtsamkeit aufbrachte. Aber er war doch eben aus denselben Gründen und inneren Möglichkeiten ein „schlechter Musikant" des Lebens, woraus er ein so adliger und starker Künstler war: aus der Eigenwilligkeit, Leidenschaft, Geradlinigkeit und Isolierung seiner Phantasie, wie aus seiner Gesinnung zum reinen Hohen und Schönen. Es wird solche geben, denen er auch so, obwohl sie dies zugestehen, nicht näher rückt, ähnlich wie es mit anderen schöpferischen, in Teilen ihres Wesens verwandten Naturen, etwa Hebbel, der Fall ist. Und folgerichtig mag dasselbe mit seinen Werken für viele Gebildete der Fall bleiben: daß sie die Größe ihrer Art zugeben und sich doch persönlich nicht näher durch sie berührt fühlen. Das sind natürliche Dinge, schon weil alle die Werke, die für ihn beweisend sind, künstlerische Eigensprache der Poesie sind, in edlem Stil zum Ausdruck gebrachte seelische Empfindungen, die dadurch „verstanden" werden, daß ohne Willensakt

und Fragestellung eine in uns vorhandene Empfindung wie eine berührte Saite sich genau so klar und lebhaft, als es eben ihr selber entspricht, in Mitschwingung setzt. Werke, die uns bis auf wenige nie verraten, wie er mit ihnen doch auch gerungen hat und sie zum Teil erst stufenweise zu solch glücklichsten Vollendungen in Einheit der Idee und der Anschauung geführt.

Um zu dem Menschen zurückzukehren: so oft er es auch in mittleren Jahren versichert, richtig heiter, ruhig, glücklich war er doch eigentlich nie. Denn man versichert derlei überhaupt nur, weil man schon horcht, weil man den kommenden und gehenden Besuch so dankbar und aufmerksam behandelt. Heiter, ruhig und glücklich werden die Werke, die die Ergebnisse und Urkunden dieses Verlangens, seiner errungenen künstlerischen Erfüllung sind: die geklärten Idyllen und Lyrismen, die ihm nicht das Höchste waren, die ihn, wenn sie alles sein sollten, wie in der Schackzeit, ermüdeten, aber die ihm eine geleitende Notwendigkeit waren; von der in Venedig entstandenen „Poesie“ mit der Geige bis zu dem wiederum in Venedig abschließenden „Konzert“. Er hat, vom Ganzen betrachtet, immer gemußt, und zwar rastlos, äußerlich und innerlich, immer weiter, immer höher, aus Ehrgeiz, aus siegender Überwindung von Anfeindung, Bitterkeit, Sorge und Not. Aber tiefer gesehen, zuletzt doch immer nach einem Verantwortungsgefühl, das alles Persönliche hinter sich läßt. Auch dies alles bewußt. Das Wort seiner Jugend: Espérance! ist so früh verstummt. Nach fünfzig Jahren werden seine Bilder Zungen bekommen und sagen, wer er gewesen sei und was er gewollt. Das ist der Stern und der Trost und die Gewißheit des Mannes gewesen.

Seitdem hat sich das angeschickt zu erfüllen, seit seinem Tode, der in dieser Beziehung hilfreich plötzlich und eindrucksvoll kam und die persönlichen Widerstände gegen ihn ausschaltete, um sie durch ein, wenn auch nicht überall wertvolles Sentiment zu ersetzen. Der fünfzig Jahre hat es also nicht bedurft. Die Gewißheit aber, so zu sprechen, das Anrecht dieser künftigen geschichtlichen Dauer, hat Feuerbach redlich und hart erkämpft durch die heilige Pflichterfüllung seiner Arbeit an sich und aus sich her, durch die Beharrlichkeit und Sieghaftigkeit seiner Selbstachtung. Und schwer genug hat er sie mit dem Glück seines Erdenwandels bezahlt. Aber ohne die Qualen, Verzichte und Entbehrungen, das rastlose Weitergetriebenwerden, die in diesem Leben sind, wäre er nicht geworden, der er war, mag er selber immerhin anderer Meinung gewesen sein. Nämlich weil er auch als Künstler, wir dürfen es ohne Verkleinerung sagen, kein Patenkind einer leicht verschwendenden Fee war, weil er den Weg auf seine Höhen nicht wie im Traume gewandelt ist. Und von anderer Seite her gesagt, weil er keineswegs der genial zusammenfassende Vollender innerhalb einer großen künstlerischen Zeit sein durfte, der bloß diese zu erfüllen brauchte.

Ihm war viel gegeben, er kam her aus einer wissenschaftlich-geistigen Welt des reinen Schönen. Dieser übernommene geistige und denkende Teil kam eigenartig zusammen mit einem seltenen künstlerischen Empfindungsadel — mehr Adel noch, als leicht sich selbst betätigendes Genie —, auf eine Weise, daß sie sich nicht bekämpften, sondern zusammenzufließen vermochten. Mit diesen hohen Gegebenheiten hat er überwunden, was dem Künstler nicht ähnlich frei und vorweg geschenkt war, und alles in die Harmonie seiner Errungen, wie sie vor uns stehen, gelöst.

Aus dem Zwang seines Lebens, den er rastlos in den Zwang des Künstlers umzusetzen groß genug gewesen ist, hat er, hinweg von einem allgemeinen Tiefstand der empfindend ästhetischen Kultur, jenen ganz persönlichen Weg zu Gipfeln, die wir danach zu messen haben, beschritten, hat ihn in dornenvollem Aufringen glücklich erschlossen und uns nun die Spur hinterlassen. Das sind die Versöhnungen und der Ruhm, die in seinem Schicksal sind. An Kraft und Genialität übertreffen ihn andere, aber niemand erreicht ihn in der Erhebung seiner Kunst in eine unerkünstelte, natürlich und poetisch edle Lebenswelt.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.		Seite
	Anselm Feuerbach. Selbstbildnis. 1875. München, Neue Pinakothek. (Titelbild)	2
1.	Selbstbildnis. 1846	5
2.	Selbstbildnis. 1847	7
3.	Flötenspielender Faun. 1847. Karlsruher Galerie	8
4.	Bacchische Szene. Ölskizze. 1847	9
5.	Italienisches Begräbnis. 1851	11
6.	Kopf des Hafis. Ausschnitt aus Abb. 7	12
7.	Hafis vor der Schenke. 1852	13
8.	Mädchen, über einen toten Vogel trauernd. Im Besitz von Frau Joh. Fries, geb. Winter, in Basel	15
9.	Tod des Pietro Aretino. 1854. Museum zu Basel	17
10.	Versuchung des heiligen Antonius. 1854	19
11.	Versuchung des heiligen Antonius. Neuentwurf	20
12.	Versuchung des heiligen Antonius. Zweiter Neuentwurf	21
13.	Poesie. 1856. Karlsruher Galerie	23
14.	Bildnis Allgeyers. 1857	24
15.	Amazonenschlacht. 1856. Oldenburger Galerie	27
16.	Dante und die edlen Frauen von Ravenna. 1858. Karlsruher Galerie	29
17.	Kinderstudie	30
18.	Kinderstudie 1858.	30
19.	Kinderstudie. 1858	31
20.	Kinderstudie	31
21.	Kinderstudie. 1858	33
22.	Kinderständchen. (Erste Darstellung.) 1858. Leipziger städtisches Museum	34
23.	Balgende Buben. 1859. Städt. Kunstsammlung, St. Gallen	35
24.	Studie für das Madonnenbild Abb. 25	37
25.	Madonna. 1860. Dresdener Galerie	38
26.	Madonna. 1863. Schacksche Galerie	39
27.	Studienkopf (Nanna). 1861. Karlsruher Kunsthalle	41
28.	Studie zur Iphigenie. 1861. Einschaltbild	zw. 42/43
29.	Studie zur Iphigenie. 1861. Einschaltbild	zw. 44/45
30.	Garten des Ariost. 1862. Schacksche Galerie	45
31.	Bildnis einer Römerin (Nanna). 1861. Schacksche Galerie	47
32.	Bildnis (Nanna)	49
33.	Iphigenie. 1862. Darmstädter Galerie	51
34.	Skizze zur Pietà	53
35.	Studie zur Pietà	54
36.	Pietà. 1863. Schacksche Galerie	55
37.	Studie zur Iphigenie	56
38.	Studienkopf. 1861	57
39.	Badende Kinder. 1864. Schacksche Galerie	59
40.	Nymphe, musizierende Kinder belauschend. 1864. Schacksche Galerie	60
41.	Nymphe, musizierende Kinder belauschend. 1864. Basel	61
42.	Laura in der Kirche. 1865. Schacksche Galerie	63
43.	Hafis am Brunnen. 1866. Schacksche Galerie	65
44.	Entwurf zu dem Familienbild	66
45.	Familienbild. 1866. Schacksche Galerie	67
46.	Romeo und Julie. Zweite Ausführung. 1866	69
47.	Idyll aus Tivoli. 1868	72
48.	Ricordo di Tivoli. (Erinnerung an Tivoli.) 1867. Berlin. Einschaltbild	zw. 72/73
49.	Der Mandolinenspieler. 1868. Bremer Kunsthalle	73
50.	Im Frühling. 1868	75
51.	Pietà. Entwurf einer vermehrten Ausführung. 1867	77
52.	Gastmahl des Platon. 1869. Karlsruher Galerie	79
53.	Studie zum Gastmahl (Aristophanes)	80
54.	Studie zum Gastmahl. 1869	81
55.	Orpheus und Eurydike. 1869	83
56.	Lucia Brunacci	84
57.	Urteil des Paris. 1870. Hamburger Kunsthalle	87
58.	Meeresstudie von Porto d'Anzio	88
59.	Studie zur Medea (Amme)	89
60.	Medea auf der Flucht. 1867	90
61.	Medea auf der Flucht. 1870. München, Neue Pinakothek	91
62.	Studie zur Medea	92
63.	Studie. Aus den Vorarbeiten für Medea an der Urne	96
64.	Studie, als Melancholie bezeichnet. 1871. Für „Medea mit dem Dolch" verwendet. Einschaltbild	zw. 96/97
65.	Medea mit dem Dolch. 1872. Mannheimer städtische Galerie	98
66.	Medea an der Urne. 1873. Oldenburger Galerie	99
67.	Boccia spielende Kinder. 1872	100
68.	Landschaft mit badenden Frauen. 1872. Karlsruhe, Privatbesitz	101
69.	Studie zum Gastmahl. (Alkibiades.) 1871	102
70.	Gastmahl des Platon. Zweite Ausführung. 1873. Berliner Nationalgalerie	103

Abb. Seite

71. Studie für das Gastmahl. (Begleiterin des Alkibiades.) 1871. Einschaltbild . . . . zw. 104/105
72. Studie zur Amazonenschlacht. 1871 106
73. Studie zur Amazonenschlacht. 1871 107
74. Amazonenstudie. Einschaltbild zw. 108/109
75. Studie zur Amazonenschlacht (nicht verwendet) 110
76. Amazonenkopf. Studie. 1871. Einschaltbild . . . . . zw. 112/113
77. Studien zur Amazonenschlacht . . 114
78. Studie zur Amazonenschlacht . . 115
79. Amazonenstudie. 1873. Städtische Gemäldesammlung in Nürnberg 117
80. Gewandstudie 118
81. Iphigenie. 1871. Stuttgarter Galerie 121
82. Titanensturz. Gemäldeentwurf. 1873. München. Neue Pinakothek . . 123
83. Studie zum Prometheus (Okeanide) 1875 124
84. Studie zum Prometheus. 1875 . 125
85. Studie für Prometheus und die Okeaniden. 1875. Einschaltbild zw. 126/127
86. Prometheus und die Okeaniden. 1875. Wien, Akademie . . . 129
87. Studie zur Gaea in der Wiener Akademie. 1875. Wien, Moderne Galerie (im Belvedere) 131
88. Gaea. 1875. Wien, Akademie . 132
89. Uranos. 1875. Wien, Akademie 133

Abb. Seite

90. Studie zur Venus der Wiener Deckengemälde. 1875 134
91. Venus. 1875. Wien, Akademie . 135
92. Studie zum Titanensturz. Wien, Akademie 136
93. Studie, im Titanensturz verwendet. Wien, Akademie 137
94. Titanensturz. 1879. Wien, Akademie 139
95. Hermes und Poseidon. Studie, im Titanensturz verwendet . . . 140
96. Skizze für einen Eros als Deckengemälde der Wiener Akademie. Wien, Moderne Galerie . . . 141
97. Skizze für einen Okeanos als Deckengemälde der Wiener Akademie. Wien, Moderne Galerie 143
98. Studie für eine Mänade. Wien, Akademie 145
99. Henriette Feuerbach geb. Heydenreich, die Stiefmutter des Künstlers. Gemälde von 1877 147
100. A. Feuerbach. Photographie . . 148
101. A. Feuerbach. Photographie von Allgeyer 149
102. Selbstbildnis. 1877. Karlsruher Galerie 151
103. Selbstbildnis. 1878 152
104. Selbstbildnis. 1878 153
105. Konzert, auch als Quartett bezeichnet. 1878. Berliner Nationalgalerie 155

88-B21791

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01881 6492